

ग्रंथ-संख्या—२११

प्रकाशक तथा विक्रेता

भारती-भंडार

लीडर प्रेस, इलाहाबाद

प्रथम संस्करण

स० २०१४ वि०

मूल्य ५)

मुद्रक

वि० प्र० ठाकुर,

लीडर प्रेस, इलाहाबाद

हमारी योजना

‘अरस्तू का काव्य-शास्त्र’ हिन्दी-अनुसन्धान-परिपद् ग्रन्थमाला का नवा ग्रन्थ है। हिन्दी अनुसन्धान-परिपद् हिन्दी विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, की संस्था है, जिसकी स्थापना अक्तूबर सन् १९५२ में हुई थी। परिपद् के मुख्यतः दो उद्देश्य हैं—हिन्दी-वाङ्मय-विषयक गवेषणात्मक अनुशीलन तथा उसके फलस्वरूप प्राप्त साहित्य का प्रकाशन ।

अब तक परिपद् की ओर से अनेक महत्त्वपूर्ण ग्रंथों का प्रकाशन हो चुका है। प्रकाशित ग्रंथ दो प्रकार के हैं—एक तो वे जिनमें प्राचीन काव्यशास्त्रीय ग्रंथों का हिन्दी-रूपान्तर विस्तृत आलोचनात्मक भूमिकाओं के साथ प्रस्तुत किया गया है, दूसरे वे जिन पर दिल्ली-विश्वविद्यालय की ओर से पी-एच० डी० की उपाधि प्रदान की गई है। प्रथम वर्ग के अन्तर्गत प्रकाशित ग्रंथ हैं—‘हिन्दी काव्यालंकार-सूत्र’ तथा ‘हिन्दी वक्रोक्तिजीवित’। इस वर्ग का तीसरा प्रकाशन ‘अरस्तू का काव्य-शास्त्र’ आपके सामने प्रस्तुत है। ‘अनुसन्धान का स्वरूप’ पुस्तक में अनुसन्धान के स्वरूप पर मान्य आचार्यों के निबन्ध संकलित हैं, जो परिपद् के अनुरोध पर लिखे गये थे। द्वितीय वर्ग के अन्तर्गत प्रकाशित ग्रंथ हैं—(१) मध्यकालीन हिन्दी कवयित्रीया, (२) हिन्दी नाटक—उद्भव और विकास, (३) सूफीमत और हिन्दी-साहित्य, (४) अपभ्रंश-साहित्य।

परिपद् की प्रकाशन-योजना को कार्यान्वित करने में हमें हिन्दी की अनेक प्रसिद्ध प्रकाशन-संस्थाओं का सक्रिय सहयोग प्राप्त होता रहा है। उन सभी के प्रति हम परिपद् की ओर से कृतज्ञता-ज्ञापन करते हैं।

नगेन्द्र

अध्यक्ष

हिन्दी-अनुसन्धान-परिपद्,

दिल्ली-विश्वविद्यालय,

दिल्ली—८

निवेदन

शास्त्रीय आलोचना के क्षेत्र में प्रस्तुत ग्रन्थ हमारा नवीन प्रयास है। अब तक हम भारतीय आचार्यों के सिद्धान्तों का पाश्चात्य आलोचना-शास्त्र की शब्दावली में आख्यान अथवा पुनराख्यान करते रहे थे। इस ग्रन्थ में हमने पाश्चात्य काव्य-शास्त्र के आद्याचार्य अरस्तू के सिद्धान्तों की भारतीय काव्य-शास्त्र की शब्दावली में विवेचना की है। हमारे विवेचन का क्रम यह रहा है १—आरम्भ में अरस्तू के अपने शब्दों में सिद्धान्त की व्याख्या, फिर २—अरस्तू के व्याख्याकारों और पश्चिम के अन्य आलोचकों के अनुसार उसका विश्लेषण, और अन्त में ३—भारतीय सिद्धान्तों के प्रकाश में आख्यान और परीक्षण। पूर्व और पश्चिम की बलात् मिलाने का प्रयत्न हमने कहीं नहीं किया और न हमारा उसमें विश्वास है, किन्तु भारत और यूरोप के तत्त्वचिन्तक आचार्यों ने किस प्रकार काव्य की मौलिक समस्याओं के सम-विषम समाधान प्रस्तुत किये हैं, यह अपने-आप में निश्चय ही अनुसन्धान का एक रोचक विषय है। स्वदेश-विदेश के आलोचना-शास्त्र में अधीत भारत का आधुनिक आलोचक विवेक का सबल लेकर इस दिशा में महत्त्वपूर्ण कार्य कर सकता है। इसके दो शुभ परिणाम होंगे—एक तो दोनों काव्य-शास्त्रों का सम्यक् अध्ययन हो सकेगा और दूसरे सच्चे अर्थ में तदिलिप्त वर्तमान आलोचना-शास्त्र का विकास हो सकेगा।

इस ग्रन्थ के दो भाग हैं : एक भूमिका-भाग जो मेरी अपनी कृति है, दूसरा अरस्तू के प्रसिद्ध ग्रन्थ 'पेरि पोइतिकेस' का अनुवाद, जिसमें हमारे विभाग के मेधावी पूर्व-छात्र श्री महेन्द्र चतुर्वेदी एम ७९० ने स्तुत्य सहयोग दिया है। अनुवाद-भाग की पाद-टिप्पणियाँ सब उन्हीं की लिखी हुई हैं। अनुवाद में हमने अरस्तू के प्रख्यात अंग्रेजी अनुवादों और भाष्यों का ही आधार ग्रहण किया है, क्योंकि यूनानी भाषा में हमारी कोई गति नहीं है। हमारे कुछ सदाशय मित्रों ने यह परामर्श दिया था कि मूल ग्रीक से अनुवाद करना अधिक श्रेयस्कर होगा। सलाह नेक थी, किन्तु हमने हिसाब लगाकर देखा तो मालूम हुआ कि बुचर, वाईयाटर और गिल्वर्ट मरे आदि के समान यूनानी भाषा पर अधिकार प्राप्त करने के लिए कम-से-कम पचास वर्ष का समय अपेक्षित है। इतने बड़े जोखिम को उठाने के लिए हमारे अन्य शुभंघी मित्र तैयार नहीं हुए और अन्त में हमने उनकी ही मलाह मान ली। हो सकता है कि मूल भाषा के ज्ञान के अभाव में यह अनुवाद आदर्श अनुवाद न हो, किन्तु हिन्दी-

जिज्ञासु की परिसीमाओं को देखते हुए इसकी भी थोड़ी-बहुत उपादेयता की कल्पना कर लेना घृष्टता न होगी।

अनुवाद के अन्तर्गत यूनानी नामों के उच्चारण की समस्या सामने आई। कुछ समय तक हम यह तर्क-वितर्क करते रहे कि इनके अंग्रेजी उच्चारण देना ठीक होगा अथवा मूल यूनानी उच्चारण। इस समस्या का समाधान अन्ततः इतालवी इतावास के तत्कालीन सांस्कृतिक सहचारी प्रो० गेलान्ते ने किया। उनका बृहत् उत्तर था— “आप लोगों को अंग्रेजी भाषा के गुण ही ग्रहण करने चाहिए, दुर्गुण नहीं। अंग्रेजी भाषा में विदेशी नामों के उच्चारणों को विकृत कर देने की भयंकर प्रवृत्ति है। इसके विपरीत यूनानी भाषा और संस्कृत दोनों के ध्वनि-नियम अत्यन्त सरल तथा प्रायः परस्पर समान हैं। ऐसी स्थिति में सीधे-सादे यूनानी उच्चारणों को छोड़कर अंग्रेजी के विकृत उच्चारणों को ग्रहण करना व्यर्थ है।”—इन ‘सीधे-सादे यूनानी उच्चारणों’ के प्रत्यंकन और कतिपय ग्रीक उद्धरणों की व्याख्या में हमने प्रो० गेलान्ते को ही प्रमाण माना है। भारत में यूनानी भाषा का उनसे अधिक अधिकारी विद्वान् दुर्लभ था। हम अत्यन्त विनम्रतापूर्वक उनके प्रति आभार प्रकट करते हैं। यद्यपि नागरी लिपि और मुद्रण की परिसीमाओं के कारण सभी यूनानी नामों का यथावत् अकन सम्भव नहीं हो सका, फिर भी हमने अत्यन्त सावधानता से शुद्ध आलेखन का प्रयत्न किया है और सुविधा के लिए कुछ प्रचलित अंग्रेजी उच्चारण भी कोष्ठक में दे दिये हैं।

२९-४-५७

—नगेन्द्र

हिन्दी-अनुसंधान-परिषद्,
दिल्ली-विश्वविद्यालय,
दिल्ली

अनुक्रमणिका

[भूमिका]

१ पूर्वपीठिका	१
जीवन-वृत्त और ग्रन्थ	
२ अरस्तू के काव्य-सिद्धान्त	४
काव्य की परिभाषा और स्वरूप	४
काव्य की आत्मा : अनुकरण-सिद्धान्त ✓	५ ✓
काव्य का माध्यम : काव्य और छन्द	२३
कवि और काव्य	३०
काव्य का प्रयोजन	३५
काव्य का सत्य	४०
अरस्तू और साधारणीकरण	४४
काव्यगत नैतिक मूल्य	४७
काव्य-हेतु	५५
काव्य के भेद	६०
३. नाटक	६४
४ त्रासदी का विवेचन	६५
✓ त्रासदी की परिभाषा और स्वरूप	६५ ✓
त्रासदी के अंग	६५
कथावस्तु	६६
कथानक के भेद	७५
कथानक के अंग	७६
कथानक के दो भाग	७९
त्रासद स्थितियाँ	८०
त्रासदी का रागात्मक प्रभाव	८५
✓ विरेचन-सिद्धान्त	८६ ✓
विरेचन का अर्थ	८७
विरेचन-सिद्धान्त और आनन्द	९१

विरचन का मनोवैज्ञानिक आधार	९२
विरचन-सिद्धान्त और करुण रस	९३
✓ विरचन और करुण रस का आस्वाद्य	९४
त्रासदी के सगठन-संबंधी अंग	१०६
त्रासदी में चरित्र-चित्रण	१०८
त्रासदी का नायक	१११
विचार-तत्त्व	११६
त्रासदी की पदावली (भाषा)	११८
गीत	११९
दृश्य-विधान	११९
त्रासदी के भेद	११९
भारतीय काव्य-शास्त्र और त्रासदी	१२०
५. कामदी का विवेचन	१२४
✓ कामदी का मूल भाव	१२४
कामदी का विषय	१२५
कामदी के पात्र	१२५
कामदी का कथानक	१२५
६ महाकाव्य	१२७
महाकाव्य की परिभाषा और स्वरूप	१२७
महाकाव्य के मूल तत्त्व	१२८
कथावस्तु	१२८
कथा-वर्णन की शैली	१३०
महाकाव्य का प्रयोजन और प्रभाव	१३१
महाकाव्य के पात्र	१३३
महाकाव्य की शैली और छन्द	१३५
महाकाव्य के भेद	१३७
त्रासदी और महाकाव्य की तुलना	१३७
७ काव्य-भाषा और शैली	१४२
काव्य-भाषा	१४२
अरस्तू का लक्षणा-विवेचन	१४३
काव्य-शैली	१४७
शैली के गण	१४७

शैली के दोष	१४७
शैली के भेद	१५०
८ दोष-विवेचन	१५१
९ अरस्तू का रस-विवेचन	१५५
१०. अरस्तू का योगदान : मूल्यांकन	१६०

[अनुवाद]

वस्तु-विश्लेषण	१
अरस्तू का काव्य-शास्त्र	६
१. शीर्षक	६
✓ अनुकरण के माध्यम	६
२ अनुकरण के विषय	९
३ अनुकरण की विधि	११
४. काव्य का उद्भव : विकास	१३
५. परिभाषाएँ	१७
कामदी	१७
महाकाव्य	१८
६ घासदी	१९
तत्त्व	१९
७ कथानक का आग्राम	२२
८ अन्विति	२४
सम्भाव्यता	२५
१०. सरल और जटिल कथानक	२८
११. स्थिति-विपर्यय	२९
व्यभिचान	३०
यातना का दृश्य	३१
१२. व्रातवी के भाग : परिभाषा	३१
१३. कारणिक व्यापार : मूल तत्त्व	३२
१४ रंग-विधान	३५
उदाहरण	३६

१५. चरित्र	३९
१६. अभिज्ञान के भेद	४२
१७. कल्पना	४५
उपाख्यानों का नियोजन	४६
१८. संवृत्ति और दिवृत्ति	४८
त्रासदी के भेद	४८
निषेध	५०
१९. विचार	५
भाषा	५
२०. भाषा के अंग	५
२१. शब्दों के प्रकार	५
२२. काव्य-पदावली	५
२३. महाकाव्य	६
२४. त्रासदी से तुलना	६
२५. व्यावहारिक आलोचना	६
२६. त्रासदी की श्रेष्ठता	७
परिशिष्ट १—पारिभाषिक शब्दावली	(1)~(1V)
परिशिष्ट २—यूनानी नामों के उच्चारण	१-

अरस्तू के काव्य-सिद्धान्त

भूमिका

डॉ० नगेन्द्र

पूर्व-पीठिका

जीवन-वृत्त और ग्रन्थ

पाश्चात्य सभ्यता और सस्कृति का मूल स्रोत है यूनानी ज्ञान-विज्ञान और यूनानी ज्ञान-विज्ञान की मूल प्रेरणा-केन्द्र थी अरस्तू की प्रतिभा। यूनानी भाषा में अरस्तू का वास्तविक नाम है अरिस्तोतेलेस। उनका जन्म ई० पू० ३८४ में स्तगिरा नगर में हुआ था। उनके पिता निकोमाखस मकेदोनिया के राजा अम्बुन्तस द्वितीय के राजवंश थे। आरम्भ में बालक अरस्तू की शिक्षा-दीक्षा पिता के निरीक्षण में ही हुई और कदाचित् वे अरस्तू को भी अपने ही व्यवसाय में दीक्षित करना चाहते थे, किन्तु शीघ्र ही उनकी मृत्यु हो जाने के कारण अरस्तू का जीवन-मार्ग बदल गया और वे ई० पू० ३६८ के लगभग अथेन्स में आकर प्लेटो (प्लतोन) के प्रसिद्ध विद्यापीठ (अकादमी) में प्रविष्ट हो गये। प्लेटो का सत्सग-लाभ उन्होंने लगभग बीस वर्ष तक किया—उनके चरणों में बैठकर अनेक विद्याओं का विविध अध्ययन एवं मनन और बाद में चलकर कुछ वर्षों तक अध्यापन भी किया। प्लेटो अरस्तू की प्रतिभा से बड़े प्रभावित थे और उन्हें 'विद्यापीठ का मस्तिष्क' कहा करते थे। यद्यपि अरस्तू ने प्लेटो के अनेक सिद्धान्तों का दृढ़तापूर्वक खण्डन किया, फिर भी गुरु-शिष्य के सम्बन्ध प्रायः अन्त तक मधुर ही बने रहे। ई० पू० ३४८ के लगभग प्लेटो की मृत्यु के पश्चात् अरस्तू हरमेइअस के निमन्त्रण पर अथेन्स छोड़कर चले आये और अस्मौस नगर में उन्होंने अकादेमी की एक शाखा स्थापित की। इसी वर्ष उन्होंने हरमेइअस की पोष्या कन्या के साथ विवाह किया, जिसके गर्भ से एक पुत्री का जन्म हुआ। दुर्भाग्यवश अरस्तू की पत्नी का जीवन-काल अत्यन्त मक्षिप्त रहा और उनकी मृत्यु के पश्चात् वे स्तगिरा की एक महिला हेरपीलिस के साथ रहने लगे, जिससे कदाचित् उनका विविध विवाह नहीं हुआ था। हेरपीलिस ने भी अरस्तू के एक ही सन्तान हुई, जिसका नाम था निकोमाखस।

ई० पू० ३४३ में अरस्तू के भाग्य का मितारा चमका और मकेदोनिया के राजा फिलिप ने उन्हें अपने राजकुमार विश्वविख्यात मिकन्दर महान् का शिक्षक नियुक्त किया। मिहामन पर आरुढ़ हो जाने के उपरान्त भी मिकन्दर का अरस्तू के साथ सम्बन्ध रहा। एक अनुश्रुति के अनुसार कदाचित् उन्होंने

ईलियड का सम्पादन अपने शिष्य सिकन्दर के लिए किया था। ई० पू० ३३५ में उन्होंने अथेन्स के निकट अपोलो में अपना एक स्वतंत्र विद्यापीठ 'ल्युकेउम' नाम से स्थापित किया, जहाँ विद्या के प्राय सभी अग-उपागो का अध्ययन-अध्यापन होता था। अरस्तू की अध्यापन-शैली बड़ी विचित्र थी—वे प्राय टहलते हुए प्रवचन किया करते थे और इसी आधार पर उनकी शिक्षा-पद्धति का नामकरण भी हुआ है। ई० पू० ३२३ में बेविलोन में सिकन्दर की मृत्यु हो गई। तभी से अरस्तू के लिए सकट-काल का आरम्भ हुआ। सिकन्दर तथा मकेदोन-राजवंश के साथ उनका सम्बन्ध और उनका निर्भीक स्वतंत्र जीवन-दर्शन दोनों ही बाधक सिद्ध हुए और यह आशंका होने लगी कि कहीं उनका भाग्य भी सुकरात का जैसा ही न हो, अतः अथेन्स से उन्हें प्राण-रक्षा के लिए पलायन करना पड़ा। अथेन्स छोड़ते समय उनका यह वाक्य था—मैं अथेन्स इसलिए छोड़ रहा हूँ कि कहीं अथेनी जनता दर्शन के विरुद्ध फिर दूसरी बार अपराध न कर बैठे। लौटने के एक वर्ष बाद ई० पू० ३२२ में अपनी जन्मभूमि स्तगिरा के निकट खलकिस नामक नगरी में आन्त्र-रोग के कारण उनकी मृत्यु हो गई।

अरस्तू के व्यक्तित्व के विषय में बहुत ही कम तथ्य उपलब्ध हैं। कुछ अनुश्रुतियों के आधार पर उनके जिस चित्र का निर्माण हुआ है, उसके अनुसार वे एक क्षीणकाय पुरुष थे। आँखें छोटी-छोटी थीं और सिर खल्वाट था। बोलने में शायद वे तुतलाते थे। कुल मिलाकर उनका व्यक्तित्व आकर्षक था और स्वभाव अत्यन्त मवेदनशील। आर्थिक दृष्टि से उनका जीवन सर्वथा सुखी था। अपने विद्यार्थी-जीवन में उन्हें आकर्षक वस्त्र और अलंकार धारण करने में विशेष अभिरुचि थी। दार्शनिकों के विरोधी कुछ प्राचीन इतिहासकारों ने उन्हें स्वैर और विलासी अंकित किया है। वे उपहास-प्रिय और प्रत्युत्पन्नमति थे। जीवन में अभिभावकों, आश्रयदाताओं और समर्थ मित्रों का निरन्तर संरक्षण प्राप्त होने से उनका स्वभाव भीरु, मिथिल-संकल्प और पलायनशील हो गया था, किन्तु उनका हृदय मानवीय गुणों से जोतप्रोत था। अपने रिक्थ-पत्र में उन्होंने जहाँ सभी पण्डितों के लिए उचित व्यवस्था की थी, वहाँ दामो के लिए भी वे यह वसीयत छोड़ गये थे कि उनमें से कुछ को मुक्त कर दिया जाये और कुछ का भरण-पोषण यथावत् होता रहे।

अगस्तू की प्रतिभा बहुमुखी थी। यद्यपि भौतिक विज्ञान—और उसके बन्तगंत भी प्राणिविज्ञान—ही उनका मुख्य विषय था, तथापि वे अनेक विद्याओं

के आचार्य थे। ज्ञान-विज्ञान का कोई भी ऐसा क्षेत्र न था, जिसे उनकी प्रतिभा का आलोक प्राप्त न हुआ हो। कहते हैं कि अपने ६२ वर्ष के जीवन में उन्होंने प्रायः ४०० ग्रन्थों की रचना की, जिनके विवेच्य विषय हैं—तर्क-शास्त्र, आविर्भौतिक-शास्त्र, मनोविज्ञान, भौतिकविज्ञान, ज्योतिर्विज्ञान, राजनीति-शास्त्र, आचार-शास्त्र, साहित्य-शास्त्र आदि। साहित्य-शास्त्र से सम्बद्ध उनके दो ग्रन्थ हैं—भाषण-शास्त्र (तेखनेस रितीरिकेस) और काव्य-शास्त्र (पेरि पोइ-तिकेस), भाषण-शास्त्र में भाषण-कला के निमित्त में अन्य विषयों के अतिरिक्त भाषा और भावों का विवेचन किया गया है और काव्य-शास्त्र में काव्य के मौलिक सिद्धान्तों का।

अरस्तू के काव्य-सिद्धान्त

काव्य की परिभाषा और स्वरूप

अरस्तू ने काव्य की परिभाषा नहीं की, विवेचन किया है। वैसे तो स्वभाव से तार्किक होने के कारण वे परिभाषा से बचने का प्रयत्न नहीं करते—वास्तव में परिभाषा उनकी विवेचन-शैली का एक अंग ही है, फिर भी काव्य का सूत्रबद्ध लक्षण उन्होंने कही नहीं दिया, परन्तु उनके विवेचन के आधार पर प्रायः उन्हीं के शब्दों में काव्य-लक्षण का निर्माण और काव्य-स्वरूप का निर्धारण करना कठिन नहीं होगा।

काव्य एक कला है—काव्य-शास्त्र के आरम्भ में ही अरस्तू ने यह स्पष्ट कर दिया है कि काव्य एक कला है—‘चित्रकार अथवा किसी भी अन्य कलाकार की ही तरह कवि अनुकर्त्ता है।’ (अ० काव्य-शास्त्र, ६६)

“महाकाव्य, त्रासदी, कामदी और रौद्रस्तोत्र तथा वशी-वीणा सगीत के अधिकांश भेद अपने सामान्य रूप में अनुकरण के ही प्रकार हैं। फिर भी तीन बातों में वे एक दूसरे से भिन्न हैं—अनुकरण का माध्यम, विषय और विधि अथवा रीति प्रत्येक में पृथक् होती है।

जिस प्रकार कुछ लोग सचेष्ट शिल्प-विधान अथवा अभ्यास मात्र द्वारा रंग-रूप या स्वर के माध्यम से विभिन्न विषयों का अनुकरण अथवा अभिव्यजन करते हैं, उसी प्रकार **उपर्युक्त कलाओं में**, समग्र रूप में, अनुकरण की प्रक्रिया लय, भाषा अथवा सामंजस्य में से किसी एक या एकाधिक द्वारा सम्पन्न होती है।” (काव्य-शास्त्र, ६)

“कुछ कलाएँ ऐसी हैं, जो उपर्युक्त सभी साधनों का उपयोग करती हैं—लय, राग और छंद सभी का। रौद्रस्तोत्र, रंग-प्रधान काव्य, त्रासदी और कामदी उन्हीं के अन्तर्गत हैं।” “अतः यह निष्कर्ष निकलता है कि (काव्य में) हमें उनका या तो यथार्थ जीवन में श्रेष्ठतर रूप प्रस्तुत करना होगा, या हीनतर या फिर यथावत् रूप। चित्रकारी में भी यही बात होती है।” (काव्य-शास्त्र, ९)

काव्य-शास्त्र में अन्यत्र भी इस मन्तव्य की पुष्टि की गई है —

“गौरवपूर्ण अमत्य भाषण की कला हमारे कवियों को मिलाने का श्रेय बहुत-कुछ होकर ही है।” (काव्य-शास्त्र, ६५)

“... तो यह स्पष्ट है कि त्रासदी (महाकाव्य की अपेक्षा) उत्कृष्टतर कला है.....। ” (काव्य-शास्त्र, ७४)

उपर्युक्त उद्धरणों से यह सर्वथा स्पष्ट है कि—

(१) काव्य एक कला है।

(२) एक ओर मगीत, चित्र आदि (ललित) कलाएँ और दूसरी ओर महाकाव्य, त्रासदी आदि काव्य-कला के विभिन्न रूप अनुकरण के ही प्रकार हैं, अर्थात् समस्त कलाओं का मूल तत्त्व एक ही है—अनुकरण।

(३) इस प्रकार कला जाति है और काव्य प्रजाति, जिसके महाकाव्य त्रासदी आदि व्यष्टि-भेद हैं।

(४) इन भेद-प्रभेदों के आधार तीन हैं—विषय, माध्यम और रीति।

काव्य की आत्मा

उपर्युक्त स्थापना के अनुसार अन्य कला-रूपों की भाँति काव्य की आत्मा है—अनुकरण। अनुकरण यूनानी काव्य-शास्त्र का विशिष्ट शब्द है, जिसकी विस्तृत व्याख्या अपेक्षित है।

अनुकरण-सिद्धान्त ✓

अनुकरण यूनानी शब्द 'मीमिसिम' के पर्याय रूप में प्रयुक्त किया गया है। हिन्दी में वास्तव में यह अंगरेजी शब्द 'इमीटेशन' का रूपान्तर होकर आया है। यूनानी भाषा में कला के प्रमग में अनुकरण का व्यवहार अरस्तू का मौलिक प्रयोग नहीं है—अरस्तू ने पूर्व प्लेटो इमी के आधार पर काव्य का तिरस्कार कर चुके थे। उनका आरोप था कि एक तो भौतिक पदार्थ स्वयं ही मृत्यु की अनुकृति है—और फिर काव्य तो इन भौतिक पदार्थों की भी अनुकृति होता है। अतएव, अनुकरण का भी अनुकरण होने के कारण वह और भी त्याज्य है। इन प्रकार प्लेटो और प्लेटो के भी पूर्ववर्ती यवन आचार्यों ने अनुकरण शब्द का प्रयोग स्थूल अर्थ में, नकल या यथावत् प्रतिकृति के अर्थ में किया है। उनके अनुसार विभिन्न कलाकार अपने-अपने माध्यम-उपकरणों के अनुसार भौतिक जीवन और जगत का अनुकरण करते हैं—चित्रकार रूप और रंग के द्वारा, अभिनेता वेशभूषा, आगिक चेष्टा तथा वाणी आदि के द्वारा और कवि भाषा द्वारा। अरस्तू ने इमी प्रचलित शब्द को ग्रहण किया, किन्तु उसमें नया अर्थ भर दिया।

यद्यपि अरस्तू के विभिन्न टीकाकार तथा व्याख्याता भी उनके प्रयोग की अपने-अपने ढंग से व्याख्या करते हैं, फिर भी एक बात में सभी सहमत हैं और वह यह कि अरस्तू ने अनुकरण शब्द का प्रयोग प्लेटो आदि की भाँति स्थूल—यथावत् प्रतिकृति के अर्थ में नहीं किया। बुचर के अनुसार अरस्तू के 'अनुकरण' शब्द का अर्थ है 'सादृश्य-विधान अथवा मूल का पुनरुत्पादन—माकेतिक उल्लेखन नहीं।'^१ 'कलाकृति मूल वस्तु का पुनरुत्पादन, जैसा वह होता है वैसा नहीं, वरन् जैसा वह इन्द्रियों को प्रतीत होता है वैसा करती है। कला का संवेदन तत्त्वग्राहिणी बुद्धि के प्रति नहीं, वरन् भावुकता तथा मन की मूर्ति-विधायिनी शक्ति के प्रति होता है।'^२ प्रो० गिल्बर्ट मरे ने यूनानी शब्द 'पोएतेम' (= कर्त्ता/रचयिता) को आधार मानकर अनुकरण शब्द की व्युत्पत्ति-मूलक व्याख्या प्रस्तुत की है 'यदि यह देखकर आश्चर्य हो कि अरस्तू और उममे पहले प्लेटो को कला के सम्बन्ध में अनुकरण-सिद्धान्त के प्रति इतना आग्रह क्यों था, तो हमें इस तथ्य से सहायता मिल सकती है कि जन-साधारण की भाषा में कला के लिए 'रचना या करण' शब्द का प्रयोग होता था, जब कि स्पष्टतः यह प्रकृत अर्थ में रचना नहीं थी। 'द्राय-पतन' के 'कर्त्ता या रचयिता' ने वास्तविक 'द्राय-पतन' की रचना नहीं की थी। उसने तो अनुकृत 'द्राय-पतन' की रचना की थी, (अर्थात् कवि द्राय-पतन का कर्त्ता नहीं, अनुकर्त्ता ही था)।^३ और स्पष्ट शब्दों में प्रो० मरे का मत है कि कवि शब्द के यूनानी पर्याय में ही अनुकरण की वारणा निहित थी, किन्तु अनुकरण का अर्थ मर्जना का जभाव नहीं था।^४ अरस्तू के आधुनिक टीकाकार पाट्स ने अनुकरण का अर्थ इस प्रकार किया है—अपने पूर्ण अर्थ में अनुकरण का आशय है ऐसे प्रभाव का उत्पादन, जो किसी स्थिति, अनुभूति अथवा व्यक्ति के शुद्ध, प्रकृत रूप से उत्पन्न होता है। पाट्स के अनुसार वास्तव में, अनुकरण का अर्थ है—आत्माभिव्यजन से भिन्न, जीवन (को अनुभूति) का पुनः सृजन।^५ इन टीकाकारों के अतिरिक्त अन्य सभी लोगों ने भी प्रायः ऐसी ही व्याख्याएँ प्रस्तुत की हैं। एटकिन्स के मत से अनुकरण 'सृजनात्मक दर्शन की क्रिया'

१—अरिस्टोटिल्स विअरी आफ पोइट्री एट फाइन आर्ट, पृ० ११८

२—वही, पृ० १२०

३—एरिस्टोटिल्स जॉन दी विअरी आफ पोइट्री—प्रिफेस, पृ० ८

४—वही पृ० ९

यह मदा स्वीकार होता रहा है। में घटित होता है—रग-रेखा, एम० इलियट प्रभृति शास्त्रवादीनुपगिक घटना है। इस प्रकार करते रहे हैं, किन्तु आभिजात्सार कला-मृजन के प्रमग में कला का रोमानी पक्ष भी कम यहाँ भी अरस्तू का समर्थक अग—प्रायः ममस्त गीतिकाव्य-के की महजानुभूति की अतरग प्रश्न यह है कि अनुकरण-मिद्धान्ही हो सकता, क्योंकि अनु-काव्य की वैयक्तिक अनुभूतियों नही हो सकती—अनुकरण सकता है? वास्तव में अरस्तू रणा प्रकृत्या अन्तर्भूत हैं, जब ही कर दिया गया है, गीत कोकी अभिन्न स्थिति रहती है। व्यक्तिपरक गीतिकाव्य की र काव्य-कला का जो मौलिक विवेचना का आधार मानना तो, और उनका, मूर्त रूप, जो नही आई होगी। उन्होंने जिन आनुपगिक है। अतः जिन अग हैं, वे सभी अनुकार्य हैं—चाहे हैं, उनी अग तक अरस्तू का अर्थात् अनुकर्ता से बाहर उन

सवेदन-शक्ति तथा बुद्धिगम्य अ अनुकरण शब्द नया नही है। करण कर सकता है। अरस्तू की 'अनुकरण' या 'लोकवृत्त ग्राह्य थी और आज भी इमेव नाट्यस्य मत्वमीक्षितम्।' आत्मस्थ अनुभूतियों के अभिभाव तथा वृत्त शब्दों का प्रयोग हो सकता है? यहाँ भी अरस्तू तर्गत लोक-जीवन के ममस्त प्रकार त्रासदी आदि में दूसरे 'वाणी-व्यवहार, भावादि नभी प्रकार प्रगीतकाव्य में अपनी अर् इन्के अनुकरण का विधान भाम स्पष्ट है अपनी अनुभूति-कलाप आदि बाह्य रूपों कोई नत्ता नही है—जब वह चारी आदि मानसिक विकारों का प्रश्न ही कहाँ रहा। यहाँ पितृ में यहाँ अनुकरण से अभि-व्यक्ति को भी तो उचित शब्दायी धनजय ने अपने दशरूपक प्रस्तुत करना होता है—यही द्यम्।

प्रक्रिया है—कला का प्राण तो आभिनयेन तादात्म्यापत्ति-नुभूति में ही निहित है। इन नाट्य कहते हैं। जहाँ काव्य सम्भव नही है कि गीतिकाव्य व श्लित, धीरप्रशान्त प्रकृति के सके। और यह उनकी परिनि

अनुकरण-मिद्धान्त का क्रो
है। क्रोचे के मतानुसार कला म

यह मदा स्वीकार होता रहा है। वैन जॉनसन, ड्राइडन, मैथ्यू जारनलड और टी० एस० इलियट प्रभृति शास्त्रवाद आलोचक अपने-अपने ढंग से इसी का आख्यान करते रहे हैं, किन्तु आनिशत्रवाद कला-दर्शन का एक पक्ष है, उसमें भिन्न कला का रोमानी पक्ष भी कम महत्वपूर्ण नहीं है। विश्व-साहित्य का पर्याप्त अंश—प्रायः समस्त गीतिकाव्य—रम्याद्भुत कला के ही अन्तर्गत आता है। अब प्रश्न यह है कि अनुकरण सिद्धान्त की व्याप्ति वहाँ तक है या नहीं? गीतिकाव्य की वैयक्तिक अनुभूति का उद्गीय अनुकरण की परिधि में कैसे आ सकता है? वास्तव में अस्तु के विवेचन में गीतिकाव्य को प्रायः उपेक्षित ही कर दिया गया है, गीत का उन्होंने काव्य का अलंकार-मात्र माना है—व्यक्तिपरक गीतिकाव्य का उन्होंने काव्य-भेदों में गणना तक नहीं की, विवेचना का आधार मानना तो दूर रहा, अतएव उनके सामने यह बाधा ही नहीं आई होगी। उन्होंने त्रि विधियों को अपने विवेचन का आधार बनाया है, वे सभी अनुकार्य हैं—चाहे वे स्थूल हो या सूक्ष्म, किन्तु हैं सभी परस्पर। अर्थात् अनुकर्ता से बाहर उनकी स्थिति है, अतः वह ऐन्द्रिय ज्ञान, कल्पना, सचेदन-शक्ति तथा बुद्धिगम्य अनुमान-प्रमाण आदि के आधार पर उनका अनुकरण कर सकता है। अस्तु को व्यावहारिक बुद्धि के लिए यह तर्क-पद्धति सहज-ग्राह्य थी और आज भी इसे ग्रहण करने में विशेष बाधा नहीं है, परन्तु आत्मस्थ अनुभूतियों के अभिव्यजन के लिए 'अनुकरण' शब्द कैसे ग्राह्य हो सकता है? यहाँ भी अस्तु का पक्षपाती यह उत्तर दे सकता है कि जिस प्रकार आसदी आदि में दूसरे की अनुभूतियों का अनुकरण सम्भव है, उसी प्रकार प्रगीतकाव्य में अपनी अनुभूतियों का। परन्तु, इस तर्क में निहित हेतु-भास स्पष्ट है अपनी अनुभूति की अभिव्यक्ति से पूर्व सचेदन के अतिरिक्त कोई सत्ता नहीं है—जब वह स्वयं अभिव्यक्ति-रूप है, तब उसके अनुकरण का प्रश्न ही कहाँ रहा। यहाँ फिर यह कहा जा सकता है कि उस मूल अभिव्यक्ति को भी तो उचित शब्द-विधान तथा लय आदि के द्वारा मूर्तरूप में प्रस्तुत करना होता है—यही अनुकरण है, परन्तु वास्तव में यह तो गौण-प्रक्रिया है—कला का प्राण तो उसी अभिव्यक्तिरूपिणी मूल अनुभूति या सहजानुभूति में ही निहित है। इस प्रकार अनुकरण शब्द का इतना अर्थ-विस्तार सम्भव नहीं है कि गीतिकाव्य को यथावत् उसकी परिधि में अन्तर्भूत किया जा सके। और यह उसकी परीसीमा है।

अनुकरण-सिद्धान्त का क्रोचे के सहजानुभूति-सिद्धान्त से साक्षात् विरोध है। क्रोचे के मतानुसार कला मूलतः सहजानुभूति है, जो अभिव्यक्ति से अभिन्न

है। कला का मूलरूप कलाकार के मानस में घटित होता है—रग-रेखा, शब्द-लय आदि में उसका अनुकरण सर्वथा आनुपगिक घटना है। इस प्रकार अरस्तू का अनुकरण श्रोत्र के सिद्धान्त के अनुसार कला-सृजन के प्रसंग में केवल आनुपगिक प्रक्रिया मात्र रह जाता है। यहाँ भी अरस्तू का समर्थक यह तर्क कर सकता है कि अनुकरण शब्द में श्रोत्र की महजानुभूति की अतरंग प्रक्रिया भी तो आ सकती है। किन्तु वह मान्य नहीं हो सकता, क्योंकि अनुकरण में किसी भी प्रकार सहजानुभूति का समावेश नहीं हो सकता—अनुकरण में अनु (पश्चात्) अर्थात् काल-क्रम की धारणा प्रकृत्या अन्तर्भूत है, जब कि सहजानुभूति में अनुभूति और अभिव्यक्ति की अभिन्न स्थिति रहती है। कहने का अभिप्राय यह है कि श्रोत्र के अनुसार काव्य-कला का जो मौलिक रूप है, वह अनुकरण का विषय नहीं हो सकता, और उसका, मूर्त रूप, जो अनुकरण का विषय है, श्रोत्र के अनुसार सर्वथा आनुपगिक है। अतः जिम अग तक श्रोत्र का 'सहजानुभूति-सिद्धान्त' मान्य है, उसी अग तक अरस्तू का 'अनुकरण-सिद्धान्त' अमान्य है।

भारतीय काव्य-शास्त्र के विचार्यों के लिए अनुकरण शब्द नया नहीं है। आद्याचार्य भरत ने ही नाटक को 'लोकस्वभाव का अनुकरण' या 'लोकवृत्त का अनुकरण' माना है—'लोकस्वभावानुकरणान्च नाट्यस्य मत्वमीप्सितम्'।^१ 'लोकवृत्तानुकरणं शास्त्रमेतन्मया कृतम्'।^२ स्वभाव तथा वृत्त शब्दों का प्रयोग यहाँ व्यापक अर्थ में किया गया है, इसके अन्तर्गत लोक-जीवन के समस्त अन्तर्वाह्य रूपों का—वेष-भूषा, कार्य-व्यापार, वाणी-व्यवहार, भावादि सभी का समावेश है। भरत ने विस्तार में रगमच पर इनके अनुकरण का विधान किया है—नाट्य-शास्त्र में केवल वेशभूषा, क्रिया-कलाप आदि बाह्य रूपों का ही नहीं—नाना अनुभावों के द्वारा स्थायी, मंचारी आदि मानसिक विकारों के अभिनय का भी सूक्ष्म विधान है। परन्तु वास्तव में यहाँ अनुकरण से अभिप्राय प्रायः अभिनय का ही है, जैसा भरत के अनुयायी धनजय ने अपने दशरूपक में और भी स्पष्ट कर दिया है—अवस्थानुकृतिर्नाट्यम्।

'काव्योपनिबद्धवीरोदात्ताद्यवस्थानुकारश्चतुर्विधाभिनयेन तादात्म्यापत्तिर्नाट्यम्।'—अर्थात् अवस्था के अनुकरण को ही नाट्य कहते हैं। जहाँ काव्य में निबद्ध या वर्णित धीरोदात्त, धीरोद्धत, धीरज्वलित, धीरप्रगल्भ प्रकृति के

१—नाट्य-शास्त्र (काव्यमाला), पृ० १२०

२—नाट्य-शास्त्र (काव्यमाला) ।

रूप में अनुकार्य रामादि में रस-रूप में परिणत हो जाता है—साथ ही नट में भी उमका आभास प्राप्त होता है, क्योंकि वह रामादि के रूप का अपने ऊपर यथावत् आरोप कर लेता है। प्रायः यही मत थोड़े-से मशोबन के साथ काव्य-प्रकाश की टीका काव्य-प्रदीप में उद्धृत किया गया है।

अभिनवगुप्त ने भी अभिनव-भारती में 'अनुकार' (अनुकरण) शब्द का प्रयोग नट-कर्म के लिए ही किया है—'नहि नटो रामसादृश्यं स्वात्मन शोक करोति। सर्वयैव तस्य तथाभावात्। भावेनाननुकारत्वात्।' (अभिनव-भारती पृ० ३७)।

इस प्रकार इन उद्धरणों में रामादि के लिए अनुकार्य, अभिनेता के लिए अनुकर्त्ता और अभिनय के लिए अनुकरण शब्द का प्रयोग है। विश्वनाथ आदि ने इस तथ्य को सर्वथा स्पष्ट करते हुए लिखा है —

(१) अनुकार्यस्य रत्यादेशद्वोधो न रसो भवेत् । ३।४८।

*

*

*

अनुकर्तृगतत्वच अस्य निरस्यति । (वृत्ति)

अर्थात् रामादि अनुकार्य की रति आदि का उद्बोध रस नहीं हो सकता * । अनुकर्त्ता नट में रस की स्थिति का निराकरण करते हैं। इनका तात्पर्य यह है कि हमारे यहाँ रगमच के प्रयोग-विज्ञान को ही अनुकरण कहा गया है, कवि-व्यापार को नहीं। हाँ, नाटक में अनुकरण का प्राधान्य अवश्य माना गया है। मेरा विश्वास है कि आदिम यवनाचार्यों ने भी इस स्वतः स्पष्ट तथ्य को मौलिक रूप से यथावत् ग्रहण किया था और इसी के आधार पर वहाँ काव्य के विषय में अनुकरण-सिद्धान्त का जन्म हुआ था।

प्रस्तुत प्रसंग में एक शका कई बार मेरे मन में उठी है क्या उपर्युक्त उद्धरणों में—विशेष रूप से भरत के सूत्र तथा लोल्लट की व्याख्या में अनुकरण शब्द की व्याप्ति नाटक के समग्र रूप तक, अर्थात् अभिनेय के अतिरिक्त काव्य-रूप तक, नहीं है? भरत जब यह कहते हैं कि नाटक लोक-स्वभाव का अनुकरण है, तब लोक-स्वभाव का अर्थ वास्तविक लोक-स्वभाव माना जावे या कवि-निबद्ध लोक-स्वभाव? यदि नाटक में वास्तविक लोक-स्वभाव का अनुकरण अभीष्ट है, तो उसका अनुकर्त्ता तो कवि ही हो सकता है, नट नहीं, किन्तु इस तर्क में शक्ति नहीं है, भरत का मत स्पष्ट है। नाटक लोक-स्वभाव का अनुकरण तो करता है, परन्तु लोक-स्वभाव का अर्थ कवि-निबद्ध लोक-स्वभाव का ही है। वास्तविक लोक-स्वभाव का मध्यम तो कवि से है, किन्तु

‘रूपक’ । मयागान—

नट राया प्रख्यापणं वनमान्त्रादृषदं मुखचन्द्रादिवन् ।

यही नाट्य-रूप रूपक भी कह्यो जाता है, क्योंकि उसमें आगेन पाया जाता है।
 मेरा रूपक अद्वय में हम उपन है कि मुख पर चन्द्रमा का आरोप कर दिया
 जाता है—मुखान्त्र (मुखर्षो चन्द्रमा), वैसे ही नाट्य में नट पर गमादि
 पात्रों की अवस्था का आरोप किया जाता है।^१

उपपन्न उद्घर्षणों में अनुकरण या अनुकृति के अर्थ के विषय में संदेह
 नहीं रह जाता। नाटक में जिस अनुकृति की व्यवस्था है वह नट-कर्म ही है,
 कार्य-कर्म नहीं है—यही कार्य-कर्म (कविनिबद्ध पात्रादात्तादि पात्रों की व्यवस्था)
 या अनुकृति का विषय—अर्थान् अनुकाय है। भाग्योक्त काव्य-शास्त्र में सामान्यतः
 अनुकरण का यही अर्थ मान्य रहा है। उदाहरण के लिए भरत-सूत्र के प्रथम
 (१) आख्याना गृह्योन्मूलक के मत का गाराय मम्मट ने ‘काव्यप्रकाश’ में
 इस प्रकार उद्धृत किया है—‘गणद्विवृण्णते, विभावर्ललनोद्यानादिभिरालम्बनो-
 द्दीपनकार्ण्य रत्यादिको नात्रा जनित अनुभावै कटाक्षभुजाक्षेपप्रभृतिभि कार्यै
 प्रतीतियोग्य कला अभिचारिगिनिर्वेदादिभि गहकारिभिर्गुचितो मुख्यया
 गूणा गगारायनुगार्थे गद्वपनानुग गानाप्तर्तकैऽपि प्रतीयमानो रस इति भट्टलोल्लट-
 प्रगुणय ।’^२

इसका अभिप्राय यह है कि लज्जा-उत्थान आदि आलम्बन-उद्दीपन विभावों
 द्वारा उत्पन्न कटाक्ष-भुजाक्षेप आदि अनुभावों द्वारा प्रतीतियोग्य बनकर
 निर्वर्ण्य अभिचारि नात्रों में परिपुष्ट होकर रत्यादिक स्थायीभाव ही मुख्य

१—हिन्दी दशरूपक, अ० भोल्लाशकर व्यास, पृ० ४

२—हिन्दी दशरूपक, पृष्ठ ४

३—हिन्दी काव्यप्रकाश, पृ० ६६

रूप में अनुकार्य रामादि में रस-रूप में परिणत हो जाता है—माय ही नट में भी उसका आभास प्राप्त होना है, क्योंकि वह रामादि के रूप का अपने ऊपर यथावत् आरोप कर लेता है। प्रायः यही मत थोड़े-से मगधवन के साथ काव्य-प्रकाश की टीका काव्य-प्रदीप में उद्धृत किया गया है।

अभिनवगुप्त ने भी अभिनव-भारती में 'अनुकार' (अनुकरण) शब्द का प्रयोग नट-कर्म के लिए ही किया है—'नहि नटो रामनादृश्य स्वात्मन शोक करोति। सर्वयैव तस्य तत्राभावात्। भावेनाननुकारत्वात्।' (अभिनव-भारती पृ० ३७)।

इस प्रकार इन उद्धरणों में रामादि के लिए अनुकार्य, अभिनेता के लिए अनुकर्ता और अभिनय के लिए अनुकरण शब्द का प्रयोग है। विश्वनाथ जादि ने इस तथ्य को सर्वथा स्पष्ट करते हुए लिखा है —

(१) अनुकार्यस्य रत्यादेशद्वोघो न रसो भवेत् । ३।४८।

*

*

*

अनुकर्तृगतत्वच अस्य निरस्यति । (वृत्ति)

अर्थात् रामादि अनुकार्य की रति आदि का उद्बोध रस नहीं हो सकता * । अनुकर्ता नट में रस की स्थिति का निराकरण करने हैं। इसका तात्पर्य यह है कि हमारे यहाँ रसमन्त्र के प्रयोग-विज्ञान को ही अनुकरण कहा गया है, कवि-व्यापार को नहीं। हाँ, नाटक में अनुकरण का प्राधान्य अवश्य माना गया है। मेरा विश्वास है कि आदिम यवनाचार्यों ने भी इस स्वतः स्पष्ट तथ्य को मौलिक रूप से यथावत् ग्रहण किया था और इसी के आधार पर वहाँ काव्य के विषय में अनुकरण-सिद्धान्त का जन्म हुआ था।

प्रस्तुत प्रसंग में एक शका कई बार मेरे मन में उठी है क्या उपर्युक्त उद्धरणों में—विशेष रूप में भरत के सूत्र तथा लोट्टलट की व्याख्या में अनुकरण शब्द की व्याप्ति नाटक के समग्र रूप तक, अर्थात् अभिनेय के अतिरिक्त काव्य-रूप तक, नहीं है? भरत जब यह कहते हैं कि नाटक लोक-स्वभाव का अनुकरण है, तब लोक-स्वभाव का अर्थ वास्तविक लोक-स्वभाव माना जाये या कवि-निबद्ध लोक-स्वभाव? यदि नाटक में वास्तविक लोक-स्वभाव का अनुकरण अभीष्ट है, तो उसका अनुकर्ता तो कवि ही हो सकता है, नट नहीं, किन्तु इस तर्क में शक्ति नहीं है, भरत का मत स्पष्ट है। नाटक लोक-स्वभाव का अनुकरण तो करता है, परन्तु लोक-स्वभाव का अर्थ कवि-निबद्ध लोक-स्वभाव का ही है। वास्तविक लोक-स्वभाव का नम्रन्व तो कवि में है, किन्तु

कवि उसका निवन्धन करता है—विधान करता है, अनुकरण नहीं। भट्ट लोल्लट के उद्धरण से भी यह शका उठती है कि जब अनुकार्य रामादि लौकिक व्यक्ति हैं, तो उनका अनुकर्त्ता तो कवि ही हो सकता है—नट कैसे हो सकता है? परन्तु इसका समाधान भी कठिन नहीं है। वास्तव में लोल्लट लौकिक व्यक्ति और कवि-निबद्ध पात्र का अथवा कवि और अभिनेता का भेद स्पष्ट नहीं कर पाये हैं। मूल व्यक्ति को अनुकार्य मानकर भी वे अनुकर्त्ता नट को ही मानते हैं। इन दोनों मान्यताओं में अमगति है, परन्तु वह लोल्लट के सिद्धान्त का दोष है—उममें कवि का अनुकर्तृत्व मिथ्य नहीं होता। जैसा आगे चलकर भट्ट नायक आदि ने स्पष्ट किया है, कवि लोक-स्वभाव अर्थात् लौकिक व्यक्तियों तथा घटनाओं का अनुकरण नहीं करता, वह तो विशेष का साधारणीकरण करता हुआ उनकी काव्यात्मक प्रस्तुति (निवन्धन) करता है—जिसका कुशल अभिनेता रगमच पर 'अनुकरण' करता है।

अतः यह सिद्ध है कि भारतीय काव्य-शास्त्र में कवि-कर्म के लिए अनुकरण शब्द का प्रयोग नहीं हुआ है। और, इसका कारण सर्वथा स्पष्ट है—यहाँ काव्य को दिव्य प्रतिभाजन्य अलौकिक सिद्धि माना गया है, कला नहीं। काव्य विद्या है—वरन् विद्याओं में भी श्रेष्ठ है, किन्तु अभिनय-कला उपविद्या है। भारतीय आचार्य का स्पष्ट मत है —

अतः अभिनेतुम्य. कवीन् एव बहु मन्यामहे,
अभिनयेम्य काव्यमेवेति ।

अर्थात्—अभिनेताओं की अपेक्षा हम कवियों को बड़ा मानते हैं और अभिनय की अपेक्षा काव्य को। (भोज-शृंगारप्रकाश)^१

काव्य की इसी बहु-मान्यता के कारण उसने 'अनुकरण' जैसे हीन शब्द का प्रयोग काव्य के लिए नहीं अपितु कला (अभिनय, नृत्त, चित्र आदि) के लिए किया है—यथा नृत्ते तथा चित्रे त्रैलोक्यानुकृति स्मृता। (चित्रसूत्र) काव्य के लिए स्वभावतः हमारे काव्य-शास्त्र में सम्मान्त शब्दावली का प्रयोग है।

भामह —

धर्मार्थकाममोक्षेषु वैचक्षण्य कलासु च

१—डा० राघवन के ग्रन्थ ' भोज का शृंगार-प्रकाश ' (अँगरेजी), पृ० ८० पर उद्धृत ।

प्रीतिं करोति कीर्तिं च साधु काव्य-निबन्धनम् ।

(काव्यालंकार—१।२)

सुन्दर काव्य-निबन्धन से धर्म-अर्थ-काम-मोक्ष की सिद्धि, कलाओं में नैपुण्य, आनन्द और कीर्ति की उपलब्धि होती है।

भट्टतीत—नानृषि कविरित्युक्त ऋषिश्च किल दर्शनात् ।

विचित्रभावधर्माशतत्त्वप्रस्था च दर्शनम् ।

स तत्त्वदर्शनादेव शास्त्रेषु पठितः कविः ।

दर्शनात् वर्णनाच्चाय रूढा लोके कविश्रुतिः ॥^१

सका साराश यह है कि कविकर्म में दर्शन और वर्णन दोनों का समन्वय रहता है—दर्शन का अर्थ है वस्तु के विचित्र भाव को, अन्तर्निहित धर्म को, तत्त्व-रूप से देखना, और वर्णन का अर्थ है उसे शब्द-रूप में प्रकट करना।

प्रज्ञा नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा मता ।

तदनुप्राणनाज्जीवद्वर्णनानिपुणः कविः ।

नवनव उन्मेष करने वाली प्रज्ञा का नाम है प्रतिभा और ऐसी प्रतिभा से अनुप्राणित मजीव वर्णना में निपुण व्यक्ति का नाम है कवि। (भट्ट-तीत के काव्यकौतुक का उद्धरण) ।^२

भट्ट नायक —भट्ट नायक ने काव्य की तीन शक्तियाँ मानी हैं अभिधा, भावकत्व और भोजकत्व। निष्कर्षतः ये कवि की ही शक्तियाँ हैं और कवि-कर्म इन्हीं में निहित है, क्योंकि निर्जीव काव्य में भावक या भोजक का कर्तृत्व कैसे हो सकता है? कवि-कर्म के तीन अंग हैं—अर्थ-ग्रहण कराना, भावन कराना अर्थात् साधारण भाव-मूर्ति की स्फुरणा, और आस्वाद या आनन्द की प्रतीति कराना। इन अंगों का विश्लेषण करने पर इन तीनों में भावन ही वास्तविक कवि-कर्म सिद्ध होता है क्योंकि पहला अर्थात् अभिधान तो केवल आधार मात्र है जो वाणी के सभी रूपों में सामान्य है और तीसरा अथवा भोजकत्व परिणाम है। अतएव भट्ट नायक के मत से काव्य मूलतः भावन-व्यापार है।

१—हेमचन्द्र काव्यानुशासन, पृ० ३१६ पर उद्धृत (देखिए—भारतीय काव्य-शास्त्र—पृ० बलदेव उपाध्याय, पृ० २९७) ।

२—हेमचन्द्र के काव्यानुशासन, पृ० ३ पर उद्धृत।

अभिनवगुप्त —

प्रतिभा अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षमा प्रज्ञा । तस्याः विशेषो रसावेशवैशद्यसौन्दर्य-
काव्यनिर्माणक्षमत्वम् ।

ध्वन्यालोक (लोचन, पृ० २९)

अर्थात् अपूर्ववस्तु-निर्माण की शक्ति का नाम है प्रज्ञा । उसका विशेष रूप है प्रतिभा, जिसका अर्थ है रसावेश की विशदता तथा सुन्दरता से अनुप्रेरित काव्य-निर्माण की शक्ति । अभिनवगुप्त का प्रसिद्ध सिद्धान्त है—अभिव्यक्ति-वाद, जिसके अनुसार काव्य में व्यजना-शक्ति के द्वारा रस की अभिव्यक्ति होती है । परिणामतः अभिनव के मत से काव्य व्यजना-व्यापार है । इस प्रकार अभिनव ने कवि-कर्म के लिए 'काव्य-निर्माण' और 'व्यजना-व्यापार' शब्दों का प्रयोग किया है ।

मम्मट —

नियतिकृतनियमरहिता ह्लादिकमयीमनन्यपरतन्त्राम् ।

नवरसरचिरां निर्मितिमादधती कवेर्भारती जयति ॥

का० प्र० १।१

कवि की उस कविता-सरस्वती की जय हो, जिसकी (निर्मिति^१) रूपरेखा नियति के नियंत्रण से सर्वथा उन्मुक्त, एकमात्र आनन्दमय अथवा आनन्दप्रचुर, अपने अतिरिक्त अन्य समस्त कारण-कलाप की अधीनता के परे, वस्तुतः अलौकिक रस से भरी और नितात मनोहर हुआ करती है ।

इसी मगल-श्लोक की वृत्ति में मम्मट ने कविता को 'कविवाङ्निर्मिति' कहा है ।

जगन्नाथ —

रमणीयार्थप्रतिपादक शब्द काव्यम् ।—अर्थात् काव्य रमणीय अर्थ का शान्दिक प्रतिपादन है ।

(१) अपारे काव्यससारे कविरेव प्रजापति ।

यथास्मै रोचते विश्व तथेदं परिवर्तते । (अग्नि पु०)

इस अपार-काव्य ससार में कवि ही प्रजापति है, जैसा उसको रुचता है वैसा ही रूप वह इसको दे देता है ।

(२) न कवेर्वर्णनं मिथ्या कवि. सृष्टिकर पर. ।

कवि दूसरा सृष्टिकर्ता है—उसका वर्णन मिथ्या नहीं होता ।

(३) क्रियाकल्प इति काव्यकरणविधि ।

काव्य-करण विधि का नाम क्रिया-कल्प है ।

विवेचन

उपर्युक्त उद्धरणों में काव्य के लिए दो प्रकार के शब्दों का प्रयोग हुआ है—(१) सामान्य, जिनमें काव्य के स्वरूप का कथन मात्र है , और (२) शास्त्रीय, जिनमें काव्य-स्वरूप का विवेचन है । करण, निर्माण या निर्मिति, नृष्टि अथवा नृजन, निबन्धन, वर्णना तथा प्रतिपादन सामान्य विशेषण हैं और 'दर्शन-वर्णन का समन्वय', 'भावन' तथा 'व्यजना' शास्त्रीय हैं । इन दोनों प्रकार के विशेषणों में एक बात तो यह समान है कि काव्य में कवि का कर्तृत्व ही स्वीकार किया गया है, अनुकर्तृत्व नहीं—कवि-प्रतिभा कारयित्री है ; अनुकारयित्री नहीं—काव्य करण है, अनुकरण नहीं है—वह नवनिर्माण है, सृजन है, जिसमें कवि यथारुचि विश्व-रूपों में परिवर्तन कर सकता है । निबन्धन, वर्णन तथा प्रतिपादन शब्दों का सम्बन्ध रचना से है । निबन्धन का साधारण अर्थ है सुन्दर रीति से बाँधना । भामह की कारिका में इसका अर्थ है—शब्द-अर्थ का सुन्दर रीति से नियोजन । भागे चलकर इसका अर्थ और व्यापक हो गया और शब्द-अर्थ के स्थान पर विभावादि के नियोजन के लिए इसका प्रयोग होने लगा । उदाहरणार्थ—'कवि-निबद्ध पात्र' आदि में यही रूप मिलता है । 'वस्तु का काव्यगत रूप ही विभाव है'—इस सूत्र के अनुसार विभावादि के नियोजन का अर्थ हुआ—वस्तु को काव्यरूप में प्रस्तुति ।^१ अनएव निबन्धन का व्यापक अर्थ यही है । वर्णन अथवा वर्णना का अर्थ है शब्दों के द्वारा चित्रित करना । प्रतिपादन से पण्डितराज का अभिप्राय है रमणीय अर्थ को शब्दों द्वारा प्रस्थापना अथवा प्रस्तुति । 'रमणीयार्थप्रतिपादक शब्द काव्यम्' में शान्त्रकार का वास्त-

१—काव्य-दर्पण—(रामदहिन मिश्र), पृ० ४९

विक आशय यह है कि काव्य-रचना में कवि अर्थ में रमणीयता का समावेश कर उसे शब्द-रूप में प्रस्तुत करता है , अर्थात् कवि का दुहरा कर्म है—अर्थ में चमत्कार उत्पन्न करना और उसे शब्द रूप में प्रस्तुत करना । भट्टतौत के 'दर्शनाद् वर्णनाच्च' का भी मूल भाव यही है—दर्शन का अर्थ है वस्तु के विचित्र भाव का साक्षात्कार , यही रमणीय अर्थ है, और वर्णन का अर्थ है शब्द द्वारा प्रस्तुति । उधर भट्ट नायक का भावन-व्यापार और अभिनवगुप्त का व्यजना-व्यापार भी प्रायः इससे भिन्न नहीं है । भावन या भावकत्व का अर्थ भी यही है कि काव्य में कवि की प्रतिभा के चमत्कार से वस्तु का विगिष्ट, इन्द्रिय-गोचर, स्थूल रूप तिरोहित हो जाता है और सामान्य अर्थात् सर्वग्राह्य, सूक्ष्म, हृदय-गोचर (सहृदय-सवेद्य) रूप उभर आता है । अभिनवगुप्त ने भावकत्व का खण्डन करते हुए इसे ही व्यजना-व्यापार कहा है । व्यजना का अर्थ है विशेष रूप से अजना—अप्रकट को प्रकट करना—अर्थात् वस्तु के अप्रकट मर्म-रूप को विशेष आकर्षक रीति से प्रकट करना । शब्द में इस प्रकार की शक्ति स्वभाव से निहित है, रसावेश द्वारा अनुप्रेरित अपूर्व-वस्तु-निर्माण-क्षमा प्रतिभा के बल पर कवि इस शक्ति का पूर्ण उपयोग करता हुआ काव्य में वस्तुओं के मर्म को आकर्षक रीति से उद्घाटित करता है—यही कवि-कर्म है । सार रूप में हम यह कह सकते हैं कि भारतीय काव्य-शास्त्र में कवि के कर्तृत्व के दो पक्ष माने गये हैं—(१) अन्तरंग पक्ष—वस्तु के मर्म का दर्शन, (२) बहि-रंग पक्ष—उसे शब्दों में प्रस्तुत करना । इन दोनों का भेद केवल व्यावहारिक ही है तत्त्व दृष्टि से दोनों अभिन्न रूप से समन्वित है , अर्थात् काव्य—इन दोनों की समन्वित क्रिया का ही नाम है, वह अनुकृति नहीं है—न शाब्दिक अर्थ में और न तात्त्विक अर्थ में ।

परन्तु यह तो अरस्तू भी नहीं कहते । पहले तो शब्द के विषय में भी विद्वानों को यह आपत्ति है कि अरस्तू के मीमेसिस शब्द का अर्थ अनुकरण नहीं है , परन्तु यदि शब्द को सदोष मान भी लिया जाये, तो भी उनका आशय तो साधु है । यह निर्विवाद है कि वे काव्य को वस्तु का कल्पनात्मक पुनर्निर्माण या पुनः सृजन ही मानते हैं, स्थूल प्रतिरूपण नहीं । इस दृष्टि से अरस्तू का मत भारतीय आचार्यों के मत से प्रायः अभिन्न है । भारतीय आचार्यों के मत से काव्य सृजन है , किन्तु सृजन का अर्थ अभूत वस्तु का उत्पादन न होकर विद्यमान वस्तु के मर्म का प्रकाशन है । वस्तु के अन्तर्वाह्य अंगों का यथावद् ग्रहण अनुकरण है । भामह ने इसे वार्ता मात्र अर्थात् अकाव्य माना है ।—

गतोऽस्तमर्को भातोन्दु. यान्ति वाताय पक्षिणः ।

इत्येवमादि किं काव्यं ? वातमिनां प्रचक्षते ॥

का० २, ८६

अर्थात्—सूर्य अस्त हो गया, चन्द्रमा का उदय हो गया है, पक्षिगण अपने-अपने नीडों को लौट रहे हैं इत्यादि—यह क्या कोई काव्य है ? इसको वार्ता कहते हैं ।

आनन्दवर्णन आदि ने इसे इतिवृत्त-वर्णन कहा है और अकाव्योचित माना है —

न हि कवे. इतिवृत्तमात्रनिर्वहेण किञ्चित् प्रयोजनम् ।

हिन्दी ध्वन्यालोक ३।१४ पृ० २६४ ।

इसका दूसरा सीमान्त है आमूल उत्पादन—अर्थात् अभूत वस्तु का सृजन । किन्तु हमारे काव्य-शास्त्र में इसको भी काव्य में महत्त्व नहीं दिया गया । कुन्तक का स्पष्ट मत है—यत्र वर्ण्यमानस्वरूपा पदार्था. कविभिरभूता. सन्त. क्रियन्ते । (हिन्दी व० जी० पृ० ३०५)—अर्थात् कवि वर्ण्यमान अभूत (अविद्यमान) पदार्थों की सृष्टि नहीं करते हैं । काव्य में आहार्य या उत्पाद्य वस्तु का महत्त्व अवश्य है , परन्तु यह आहरण या उत्पादन निरकुश नहीं होता—अपने आहार्य रूप में भी वह अस्वाभाविक नहीं होता —

स्वभावव्यतिरेकेण वस्तुमेव न युज्यते ।

वस्तु तद्वहित यस्मात् निरुपाख्य प्रसज्यते ॥

हिन्दी व० जी०, १, १२ ।

—स्वभाव के बिना वस्तु का वर्णन ही सम्भव नहीं है, क्योंकि स्वभाव में रहित वस्तु तुच्छ अमत्कल्प हो जाती है । इन दोनों का मध्यवर्ती एक तीसरा सुन्दर मार्ग है, जिसे अभिनवगुप्त ने व्यजना-व्यापार कहा है । यही वास्तविक कवि-कर्म है । भारतीय काव्य-शास्त्र के तत्त्व-निरूपक सभी आचार्यों ने इसी को शब्द-भेद से स्वीकार किया है । भट्टतीत ने इसे ' दर्शन और वर्णन का मन्त्रय ', भट्ट नायक ने ' भावन-व्यापार ', कुन्तक ने ' अतिशय का आधान ' और महिष भट्ट ने विशिष्ट, (कवि-प्रतिभा-गोचर) रूप का उद्घाटन^२ कहा है । शब्दावली कुछ

१—केवल मत्तामात्रेण परिस्फुरता चैषा कोऽप्यतिशय पुनराधीयते ।

हिन्दी व० जी०, पृ० ३०६

२—विशिष्टमन्य यद्रूप तत्प्रत्यक्षस्य गोचरम् ।

स एव मत्कविगिरा गोचर प्रतिभाभुवाम् ॥ व्यक्तिविवेक २।१६

भी हो, किन्तु इन सबका मूलार्थ एक ही है और वह यह कि कवि न तो वस्तु के स्थूल रूप का अनुकरण करता है, और न कोई अभूत वस्तु उत्पन्न करता है—वह तो अपनी प्रतिभा के द्वारा लौकिक पदार्थों के मार्मिक रूपों का उद्घाटन करता है। कवि-प्रतिभा, जैसा कि हमने अपनी भारतीय काव्य-शास्त्र की भूमिका में स्पष्ट किया है, रसात्मक रूपों का उन्मेष करनेवाली शक्ति का नाम है—आधुनिक शब्दावली में इसे ही कवि-कल्पना या सवेदनशील कवि-कल्पना कहा गया है। मार्मिक रूप के उद्घाटन का आशय यह है कि कवि वस्तु के मनोहारी ऐसे रूप को उभारकर सामने रख देता है कि उसका स्थूल-माधारण रूप आच्छादित हो जाता है और वह वस्तु इस आह्लादकारी रूप के उभर आने से नवीन-सी प्रतीत होने लगती है।^१ इसी अर्थ में कवि स्रष्टा है, अर्थात् सृजन का अर्थ अविद्यमान का उत्पादन नहीं है, वरन् विद्यमान का नवीकरण—अथवा पुनः सृजन या पुनर्निर्माण है। इस प्रकार 'मार्मिक रूप के उद्घाटन' का अर्थ होता है नवनिर्माण—या पुनः सृजन और, कवि-प्रतिभा द्वारा मार्मिक रूप के उद्घाटन का अर्थ हो जाता है—अनुभूतिमयी या सवेदनशील कल्पना द्वारा पुनः सृजन, समास-रूप से—भाव-कल्पनात्मक पुनः सृजन।

निष्कर्ष यह है कि अरस्तू और भारतीय आचार्यों का मूल मन्तव्य तत्त्वतः भिन्न नहीं है। दोनों अन्त में पहुँच तो एक ही स्थान पर जाते हैं, किन्तु दोनों के मार्ग भिन्न हैं—अथवा यह कहना अधिक सगत होगा कि दोनों का यात्रारम्भ सर्वथा भिन्न स्थानों से होता है। अरस्तू का कवि प्लेटो द्वारा तिरस्कृत अनुकर्ता है, भारतीय आचार्य का कवि वेद-वन्दित 'कविर्मनीषी परिभू स्वयम्भू' है—दोनों ही वस्तु-सत्य से दूर हैं, अतएव अरस्तू कवि के तिरस्कार का परिशोध करने के लिए प्रयत्नशील है और भारतीय आचार्य उसके अतिरजित स्तवन को विवेक-

१—इस प्रकार सत्तामात्र से प्रतीत होने वाले पदार्थ में कुछ अलौकिक शोभातिशय को उत्पन्न करने वाले सौन्दर्य विशेष का कथन या आधान कर दिया जाता है, जिससे पदार्थ के वास्तविक स्वरूप को आच्छादित कर देने में समर्थ और नवीन सौन्दर्य से मन को हरण करने वाले, अपने स्वरूप के दब जाने से उद्भासित स्वरूप से उसी समय प्रतीत होने वाला वर्णनीय पदार्थ का स्वाभाविक सौन्दर्य-सा प्रस्फुटित होने लगता है जिसके कारण ही कवि लोग 'प्रजापति' कहलाने के अधिकारी हो जाते हैं।

सम्मत रूप देने के लिए । एक ने अनुकरण की हीनता का उन्नयन किया है, दूसरे ने सृजन की अतिरजना का सन्तुलन ।

किन्तु मूल मन्तव्य में तात्त्विक भेद न होते हुए भी, दृष्टिकोण के भेद को नगण्य नहीं मानना चाहिए । सत्य कभी एकदेशीय नहीं होता—उसकी उपलब्धि तो सभी किसी-न-किसी रूप में कर लेते हैं, पर उपलब्धि की विधि और उसका आधारभूत दृष्टिकोण भी अपने आप में कम महत्त्वपूर्ण नहीं होता । अरस्तू जहाँ काव्य को प्रकृति का अनुकरण मानकर चले हैं, वहाँ भारतीय आचार्य उसे आत्मा का उन्मेष मानता है—और मूल दृष्टिकोण के इन भेद का प्रभाव यूरोप और भारत के काव्य-शास्त्रों पर बहुत दूर तक पड़ा है । अपने सम्पूर्ण विवेचन में अरस्तू का दृष्टिकोण इसी कारण अभावात्मक रहा है और ग्राम तथा करुणा का विवेचन उसकी चरम सिद्धि रही है, इधर भारतीय आचार्य का दृष्टिकोण इसीलिए अन्त तक भावात्मक रहा है और रस उसका परम 'फल' रहा है । यह एक बड़ा अन्तर है, जो भारतीय काव्य-शास्त्र के गौरव का द्योतक है ।

काव्य का माध्यम—काव्य और छंद

अरस्तू ने माध्यम के आधार पर कला के भेद करते हुए भाषा को काव्य का माध्यम माना है—'एक ओर कला है जिसमें अनुकरण का साधन भाषा होती है । किन्तु^१ भाषा के स्थूलतः दो रूप हैं—(१) गद्य, (२) (संगीत विहीन) पद्य या छंद ।' यह वैविध्य नृत्य, वगी और वीणा-वादन में भी पाया जा सकता है, इसी प्रकार भाषा में भी—गद्य हो या संगीत-विहीन पद्य ।^२ संगीत-विहीन विशेषण जोड़ देने का अर्थ यह हुआ कि काव्य और संगीत दो पृथक् कलाएँ हैं और संगीत काव्य के माध्यम का अनिवार्य अंग नहीं है । ये दोनों ही रूप काव्य के माध्यम हो सकते हैं—'यह भाषा गद्य हो या पद्य ।'^३ अर्थात् उनके मत से पद्य अथवा छंद काव्य का अनिवार्य माध्यम नहीं है—काव्य-रचना गद्य और पद्य दोनों में हो सकती है । इन्हीं तर्कों ने (क) एक ओर मुकरान के गद्य-सवादों को और दूसरी ओर अनेक छंदोवद्ध रचनाओं को वे एक ही कला-भेद—काव्य—के अन्तर्गत मानते हैं । 'हमारे पास कोई ऐसा सामान्य शब्द नहीं है, जिसका एक ओर तो मोफोन और वसेनारत्न के विउम्बन और मुकुरात के सवादों तथा दूसरी ओर द्विमात्रिक, शोकगीतवृत्त में व्यवहृत या ऐसे ही किन्हीं अन्य छन्द में की गयी काव्यात्मक अनुकृतियों के लिए समान रूप

में प्रयोग किया जा सके । '१ और, इसी तर्क से (ख) छन्द का माध्यम समान होने पर भी वे होमर और ऐम्पेदोक्लेस में स्पष्ट भेद करते हुए एक को कवि और दूसरे को भौतिकी का आचार्य ही कहना अधिक समीचीन समझते हैं—'होमर और ऐम्पेदोक्लेस में छन्द के अतिरिक्त और कोई माम्य नहीं, अतः एक को कवि कहना उचित है, पर दूसरे को कवि की अपेक्षा भौतिकी का आचार्य कहना ही अधिक समीचीन है ।'२

इस प्रसंग में अरस्तू के मत का स्पष्ट सारांश इस प्रकार है —

१—छन्द काव्य का अनिवार्य माध्यम नहीं है ।

२—छन्दहीन गद्य में भी सफल काव्य-रचना हो सकती है ।

३—केवल छन्द के कारण कोई कृति काव्य नहीं हो जाती ।

४—काव्य और संगीत दो पृथक् कलाएँ हैं—सामान्य रूप से काव्य का माध्यम संगीत-विहीन पद्य ही होता है ।

यहाँ काव्य-शास्त्र का एक अत्यन्त मौलिक प्रश्न सामने आ जाता है—छन्द का काव्य में क्या स्थान है ? यूरोप के आलोचना-शास्त्र में इस प्रश्न पर बड़ा विवाद रहा है । सिडनी, कालरिज, रस्किन आदि आलोचकों ने स्पष्ट रूप से छन्द को काव्य का अनिवार्य माध्यम मानने से इन्कार किया है —

सिडनी—छन्द काव्य का अलंकार मात्र है, कारण (मूल तत्त्व) नहीं है ।

कालरिज—सर्वश्रेष्ठ काव्य की सत्ता छन्द के बिना भी हो सकती है ।

इसके विपरीत ड्राइडन, डा० जॉन्सन, कार्लायल, स्टुअर्ट मिल आदि साहित्य-मर्मज्ञों ने उतनी ही दृढ़ता के साथ छन्द की अनिवार्यता का प्रतिपादन किया है ।

डा० जॉन्सन—कविता छन्दोबद्ध रचना का नाम है ।

कार्लायल—जहाँ तक मेरा सम्बन्ध है, मुझे काव्य की यह ग्राम्य विशिष्टता बहुत-कुछ सार्थक प्रतीत होती है कि कविता छन्दोबद्ध होनी चाहिए—उसमें संगीत होना चाहिए ।

स्टुअर्ट मिल—जब से मानव मानव है, तभी से सब गहन और स्थायी भाव लययुक्त भाषा में ही अभिव्यक्त होते आये हैं—भाव जितना ही गहन होता है, लय उतनी ही विशिष्ट एवं सुनिश्चित हो जाती है ।

संस्कृत काव्य-शास्त्र में इस प्रश्न पर विवाद कभी नहीं हुआ—वहाँ आरम्भ

से ही छन्द-अछन्द के विवाद से मुक्त शब्दार्थ को काव्य का माध्यम माना गया है—

शब्दार्थौ सहितौ काव्यं गद्यं पद्यञ्च तद्विधा । १।१६

(भामह)

इसी आधार पर दण्डी, वाणभट्ट तथा मुवन्वु आदि को भी यहाँ कालिदास प्रभृति के समान ही कवि नाम से अभिहित किया गया है। यह मान्यता अन्त तक यथावत बनी रही—परवर्ती साहित्य में जब गद्य-काव्य की रचना प्राय निःशेष हो गई थी और अलंकारों के साथ-साथ छन्द आदि वाह्य उपकरणों का महत्त्व बढ गया था, उस समय भी पद्य को काव्य-लक्षण में स्थान नहीं मिला—पण्डितराज जगन्नाथ का लक्षण इसका स्पष्ट प्रमाण है—उसमें रमणीयार्थ प्रतिपादक शब्द को ही काव्य-रूप में विहित किया गया है, पद्य का कोई उपबन्ध नहीं रखा गया है।

काव्य और छन्द के विषय में वस्तुतः आज कोई मतभेद नहीं रह गया। केवल पद्य काव्य नहीं है—यह सिद्धान्त आज सर्वमान्य है—पहले भी स्वदेश-विदेश के किमी आचार्य ने इस सम्बन्ध में शका नहीं की। दूसरा प्रश्न यह है कि क्या छन्द अथवा पद्य के बिना भी काव्य-रचना हो सकती है? इसका समाधान भी आज बहुत-कुछ हो गया है। अब वास्तव में साहित्य और काव्य में भेद हो गया है—साहित्य शब्द ललित या रस के साहित्य के लिए रूढ़ हो गया है और काव्य का प्रयोग उसके अतिशय रसात्मक (राग-कल्पनात्मक) रूप के लिए। साहित्य के अन्तर्गत नाटक, उपन्यास, कहानी आदि का समावेश है जिनमें राग-तत्त्व के प्राधान्य के साथ ही जीवन का गद्य भी पर्याप्त मात्रा में रहता है। काव्य में रसात्मक तत्त्व का अतिशय होने के कारण लय और छन्द की आवश्यकता स्वभावतः हो जाती है। रसात्मक स्थिति मन की उच्छ्वसित अवस्था ही तो है। मन का उच्छ्वाम श्वास के आरोह-अवरोह में व्यक्त होता है और वही 'लय' है—यही लय शब्द के साथ संयुक्त होकर छन्द बन जाती है। इस प्रकार छन्द रसात्मक अनुभूति का नहज माध्यम बन जाता है। इसी मनोवैज्ञानिक तर्क के आधार पर स्टुअर्ट मिल ने काव्य और छन्द का नित्य सम्बन्ध माना है। इसके अनुसार साहित्य के 'काव्य' नामक रूप के लिए छन्द आवश्यक उपबन्ध सिद्ध हो जाता है। अतः छन्द काव्य का अनिवार्य माध्यम है, उसके अभाव में काव्य का रूप अपूर्ण रह जाता है—गद्य में काव्य-वस्तुओं को अभिव्यक्ति से गद्य-काव्य की ही रचना सम्भव है, शुद्ध काव्य की सृष्टि पद्य में ही हो सकती

है। सारांश यह है कि जिस प्रकार कला के विभिन्न रूप—चित्र, मगीत, काव्य आदि माध्यम के भेद से ही अपने विशिष्ट रूप को प्राप्त करते हैं, इसी प्रकार साहित्य के विभिन्न रूप उपन्यास, नाटक, काव्य आदि भी विशिष्ट माध्यम के आधार पर ही परस्पर भिन्न होकर अपने-अपने रूप-वैशिष्ट्य की रक्षा कर सकते हैं। इस दृष्टि से अरस्तू और मस्कृत आचार्यों के 'काव्य' शब्द को वस्तुतः वर्तमान आलोचना के 'रस के माहित्य' का ही पर्याय मानना पड़ेगा—तभी छन्द की वैकल्पिक स्थिति मान्य हो सकती है।

अरस्तू के अनुसार काव्य की परिभाषा :

उपर्युक्त विवेचन के आधार पर अब अरस्तू के मतानुसार काव्य-परिभाषा का निर्माण करना कठिन नहीं है —

(१) अरस्तू के अनुसार कला के अनेक प्रकार हैं—काव्य, चित्र, सगीत आदि जो माध्यम के आधार से एक-दूसरे से भिन्न हैं, अर्थात् इन सबका मूल तत्त्व तो स्वभावतः एक ही है, किन्तु माध्यम भिन्न है। काव्य का माध्यम है भाषा, चित्र का रंग-रेखा और सगीत का स्वर इत्यादि। इसका अर्थ यह हुआ कि काव्य कला का वह प्रकार है जिसका माध्यम है भाषा।

(२) कला, अरस्तू के मत से, प्रकृति का अनुकरण है। शब्द के स्थान पर परिभाषा का नियोजन कर देने से यह निष्कर्ष निकला कि काव्य प्रकृति के अनुकरण का वह प्रकार है जिसका माध्यम है भाषा। अतः अरस्तू के अनुसार काव्य का यह लक्षण बन जाता है —काव्य भाषा के माध्यम से प्रकृति का अनुकरण है।

(३) किन्तु प्रकृति अरस्तू के लिए केवल वाह्य जगत का ही नहीं, वरन् उससे भी अधिक अन्तर्जगत का—एक शब्द में—जीवन का पर्याय है, और अनुकरण का अर्थ है अनुभूति तथा कल्पना के द्वारा पुनर्निर्माण या पुनःसृजन। इस प्रकार प्रकृति के अनुकरण से अभिप्राय है—अनुभूति तथा कल्पना के द्वारा जीवन का पुनःसृजन।

(४) इस व्याख्या के आधार पर उपर्युक्त काव्य-लक्षण का वास्तविक अर्थ यह हो जाता है—काव्य भाषा के माध्यम से अनुभूति और कल्पना के द्वारा जीवन का पुनःसृजन है।

अर्थात्—अरस्तू के अनुसार काव्य की परिभाषा इस प्रकार है —

‘काव्य भाषा के माध्यम से (जो गद्य तथा पद्य दोनों ही हो सकती है) प्रकृति का अनुकरण है।’—और आधुनिक शब्दावली में

इसका वास्तविक अर्थ यह है—'काव्य भाषा के माध्यम से अनुभूति और कल्पना द्वारा जीवन का पुनःसृजन है।'

समीक्षा

जैसा कि मैंने पहले सकेत किया है, अरस्तू की काव्य-परिभाषा वस्तुपरक है। प्रकृति (जीवन) और अनुकरण दोनों ही शब्द वस्तु-तत्त्व के अनिवार्य महत्त्व का द्योतन करते हैं। अनुकरण का अर्थ पुनःसृजन कर लेने पर भी वस्तु का महत्त्व बना रहता है, अतएव यह परिभाषा अनुकर्ता कवि के सामने जीवन और जगत के रूप में वस्तु की सत्ता अनिवार्यतः प्रतिष्ठित कर उसकी स्वानुभूति को गीण रूप दे देती है। अरस्तू से प्रभावित यूरोप के परवर्ती आभिजात्यवादी आचार्यों ने अपने काव्य-लक्षणों में इस तत्त्व को अधुण्ण रखा है। उदाहरण के लिए, ड्राइडन तथा मैथ्यू आर्नल्ड के लक्षण लीजिए

१—ड्राइडन—काव्य भावपूर्ण तथा छन्दोवद्ध भाषा में प्रकृति का अनुकरण है।

२—मैथ्यू आर्नल्ड—काव्य-सत्य तथा काव्य-मौन्दर्य के सिद्धान्तों द्वारा निर्धारित उपवन्धों के अधीन जीवन की समीक्षा का नाम काव्य है।

यह कहना अनावश्यक है कि ये लक्षण अरस्तू के लक्षण के आख्यान या पुनराख्यान मात्र हैं। ड्राइडन ने अपने लक्षण का निर्माण अरस्तू की निम्नलिखित चार स्थापनाओं के संयोग में किया है —

१—काव्य एक कला है।

२—इसका माध्यम भाषा है।

३—कला का अर्थ है प्रकृति का अनुकरण।

४—काव्य में भाव का अतिरेक रहता है।

ड्राइडन ने इन सबको समजित कर अपना लक्षण प्रस्तुत कर दिया है। छन्द का उपवन्ध अरस्तू ने अनिवार्य नहीं माना, किन्तु ड्राइडन ने अरस्तू के परवर्ती दो महत्वाद्द के माहित्य-ज्ञान का लाभ उठाते हुए और अपने युग की मान्यताओं से प्रभावित होकर उसे आवश्यक रूप से लक्षण में समाविष्ट कर लिया है।

मैथ्यू आर्नल्ड का लक्षण कुछ विचित्र-ना है—भारतीय काव्य-शास्त्र में इस प्रकार के लक्षणों का मदा खण्डन किया गया है। काव्य का लक्षण किया जा रहा है और लक्षण में काव्य-सत्य और काव्य-मौन्दर्य शब्दों का प्रयोग हुआ

ह—इस प्रकार स्वयं व्याख्येय को ही व्याख्या का साधन बनाया गया है। फिर भी इस लक्षण में अरस्तू के लक्षण की प्रतिच्छाया सर्वथा स्पष्ट है। आर्नल्ड का 'जीवन' तो अरस्तू के 'प्रकृति' शब्द का पर्याय है ही, 'समीक्षा' शब्द भी 'अनुकरण' का ही नवरूपान्तर है—इन दोनों का वास्तविक अर्थ पुनः सृजन ही है। जिस प्रकार काव्य अभिधाय में अनुकरण नहीं हो सकता है, इसी प्रकार समीक्षा भी नहीं हो सकता। अतः समीक्षा के अन्तर्गत जीवन का केवल ग्रहण ही नहीं, बल्कि उस गृहीत जीवन-संस्कार का पुनः सृजन भी निश्चित रूप से निहित है। अब दो अत्यन्त अस्पष्ट शब्द रह जाते हैं—काव्य-सत्य और काव्य-सौन्दर्य। मैथ्यू आर्नल्ड की काव्य-चेतना आभिजात्यवादी परम्पराओं में परिपोषित थी—उनके मन में भौतिक मूल्यों के विपरीत तथा नैतिक-धार्मिक मूल्यों से भिन्न काव्य-मूल्यों की धारणा बद्धमूल थी। उसी के अनुकूल अमर काव्य-कृतियों के आधार पर काव्य-सत्य और काव्य-सौन्दर्य के सिद्धान्तों की उन्होंने स्वतन्त्र कल्पना की है, परन्तु मनोविज्ञान की दृष्टि से काव्य-सत्य और काव्य-सौन्दर्य के अन्तर्गत मूलतः राग-तत्त्व और कल्पना-तत्त्व की ही व्यञ्जना है—काव्य का सत्य विज्ञान के सत्य से अपने रागात्मक तत्त्व के कारण ही भिन्न है, इसी प्रकार काव्य का सौन्दर्य जीवन के अन्य सौन्दर्य-रूपों से राग और कल्पना तत्त्वों के कारण ही भिन्न है। अतएव, मैथ्यू आर्नल्ड की परिभाषा का सरल रूप प्रायः यही हो जाता है—काव्य जीवन का राग-कल्पनात्मक पुनः सृजन है।

इनका वैपरीत्य रोमानी कवि-आलोचकों के काव्य-लक्षणों में प्राप्त होता है, जिनकी मूल दृष्टि व्यक्तिपरक है। उदाहरण के लिए वर्ड्सवर्थ, शैली, ली हट आदि के लक्षण लिये जा सकते हैं।

वर्ड्सवर्थ—कविता प्रबल भावों का सहज उच्छलन है।

शैली—सामान्यतः कविता को कल्पना की अभिव्यक्ति कहा जा सकता है।

ली हट—कल्पनात्मक आवेग का नाम कविता है।

इन परिभाषाओं में काव्य को मूलतः आत्माभिव्यक्ति माना गया है और वस्तु-तत्त्व की अपेक्षा भाव-तत्त्व को प्रधानता दी गयी है।

भारतीय लक्षणकारों का दृष्टिकोण थोड़ा भिन्न रहा है। एक तो यहाँ के आचार्यों ने काव्य को कला नहीं माना। दूसरे प्रायः सभी लक्षणों में काव्य के चाङ्गमय रूप अर्थात् शब्दार्थ को अनिवार्यतः ग्रहण किया गया है। भारतीय काव्य-शास्त्र के सभी प्रतिनिधि लक्षणों में काव्य को प्रथमतः शब्दार्थ-रूप माना गया है।

१—शब्दायौ सहितौ काव्यम् । (भामह)

अर्थात् सहित शब्दार्थ का नाम काव्य है ।

२—शब्दायौ सहितौ वक्रकविव्यापारशालिनि वन्धे व्यवस्थितौ काव्यम् ।
(कुन्तक)

वक्रोक्तियुक्त वध मे सहभाव मे व्यवस्थित शब्दार्थ ही काव्य है ।

३—तददोषो शब्दायौ सगुणावनलंकृती पुनः क्वापि । (मम्मट)

दोषहीन, गुणयुक्त और प्रायः अलंकृत शब्दार्थ को काव्य कहते हैं ।

४—वाक्यं रसात्मकं काव्यम् । (विश्वनाथ)

रसात्मक वाक्य ही काव्य है ।

५—रमणीयार्थप्रतिपादकः शब्दः काव्यम् । (जगन्नाथ)

रमणीयार्थ-प्रतिपादक शब्द का नाम काव्य है ।

इसका अर्थ यह हुआ कि भारतीय काव्य-शास्त्र में काव्य को उक्ति-रूप माना गया है । रस अथवा चारुत्व उसका प्राण है , परन्तु उस प्राण की प्रतिष्ठा शब्दा-धर्मयी उक्ति में ही सम्भव है । इस प्रकार यहाँ के आचार्यों ने अधिक विवेक-पूर्ण रीति का अवलम्बन किया है । काव्य को प्राथमिक रूप में अनुकरण का एक प्रकार कहने की अपेक्षा वाङ्मय का एक प्रकार कहना ही अधिक मगत है । इसके आगे उसके व्यावर्तक धर्म का उल्लेख है जिसे कुन्तक ने वक्रता, विश्वनाथ ने रसात्मकता, जगन्नाथ ने रमणीयता आदि शब्दों के द्वारा अभिहित किया है । पहले सामान्य रूप देकर फिर विशिष्ट त्वभाव का उल्लेख कर लक्षण को पूर्ण कर दिया गया है । अरस्तू के लक्षण में काव्य के कर्तव्य-कर्म को प्राथमिकता दी गई है , शब्दार्थ (भाषा) का, माध्यम रूप में, गौण रीति से उल्लेख किया गया है ।

जहाँ तक दोनों के मूल अर्थ का सम्बन्ध है, उसमें विशेष भेद नहीं है । अरस्तू का 'जीवन' शब्द हमारे 'अर्थ' के समकक्ष है, 'भाषा द्वारा पुन-सृजन' का अर्थ है 'शाब्दिक प्रतिपादन' और 'राग-कल्पनात्मक' ही 'वक्र-कविव्यापार-शाली' अथवा 'रमणीय' है । अतः पूरे लक्षण का यह रूप हो जाता है—काव्य अर्थ का रमणीय शाब्दिक प्रतिपादन है । यही जगन्नाथ का रमणीयार्थ-प्रतिपादक शब्द है, यही विश्वनाथ का रसात्मक वाक्य और प्रायः यही कुन्तक का वक्र-कविव्यापार-शाली वन्ध में व्यवस्थित शब्दार्थ है , किन्तु यहाँ अर्थ का प्रश्न न होकर लक्षण-रचना का प्रश्न है—काव्य प्राथमिक रूप में शब्दार्थ है या कला ? वास्तव में यह केवल प्रश्रिया का भेद है ।

काव्य में दोनों तत्त्वों का अनिवार्य समावेश है—उसका आधार निश्चय ही शब्दार्थ है, किन्तु शब्दार्थ के सभी रूप काव्य नहीं हैं—काव्य वही है, जहाँ शब्दार्थ का 'सहित' अर्थात् कलात्मक प्रयोग हो। इसी प्रकार प्रत्येक कला-रूप काव्य नहीं है—वही कला-रूप काव्य है, जिसका माध्यम शब्दार्थ हो, अतः भारतीय और पाश्चात्य काव्य-लक्षणों में तत्त्वगत भेद नहीं है, केवल प्रक्रिया-क्रम का भेद है। भारतीय काव्य-शास्त्र काव्य को मूलतः वाङ्मय अर्थात् विद्या का प्रकार मानकर चला है, जिसका लक्ष्य है—आत्म-साक्षात्कार, कला का स्थान यहाँ निम्नतर है—वह उपविद्या है, जिसका उद्देश्य है मनोरंजन। अरस्तू ने काव्य को कला माना है, किन्तु कला का उनकी दृष्टि में हीनतर स्थान नहीं है—अथवा यह कहना चाहिए कि कला के दो भेद—उच्चतर और निम्नतर—उनके मन में अत्यन्त स्पष्ट हैं। (शब्दार्थ-रूप) उच्चतर माध्यम के कारण काव्य निश्चय ही उच्चतर कला-प्रकार है, जिसका उद्देश्य है—आनन्द अथवा अतश्चेतना का परिष्कार, अतएव स्वभावतः वह इतिहास, प्राकृत-विज्ञान आदि विद्याओं से श्रेष्ठ तथा दर्शन के समकक्ष है। इस प्रकार दोनों काव्य-लक्षण ज्ञान और आनन्द तत्त्वों के योग से बने हैं—शब्दार्थ ज्ञान का प्रतीक है और कला आनन्द की—इन दोनों का सामंजस्य ही काव्य है।

कवि और काव्य

अरस्तू ने कवि और काव्य के सम्बन्ध का दो स्थलों पर उल्लेख किया है —

(१) “ इसके पश्चात् लेखक के व्यक्तिगत स्वभाव के अनुसार काव्य-धारा दो दिशाओं में विभक्त हो गई। गभीरचेता लेखकों ने उदात्त व्यापारों और सज्जनों के क्रिया-कलाप का अनुकरण किया और जिस प्रकार प्रथम वर्ग के लेखकों ने देव-सूक्त और यशस्वी पुरुषों की प्रशस्तियाँ लिखी, उसी प्रकार इन लोगों ने पहले-पहल व्यंग्य-काव्य की रचना की। ”^१

(२) “ जो कवि भाव की अनुभूति करके लिखता है, उसी का सब से अधिक प्रभाव पड़ता है, क्योंकि उसकी अपने पात्रों के साथ सहज सहानुभूति होती है। क्षोभ और क्रोध का स्वयं अनुभव करने वाला कवि ही पात्रगत क्षोभ और क्रोध को जीवन्त रूप में अभिव्यक्त कर सकता है, अतः काव्य-सृजन के लिए कवि में प्रकृति-दत्त प्रतिभा तथा ईषत् विक्षेप आवश्यक है। पहली

स्थिति में कवि किसी भी चरित्र के साथ तादात्म्य कर सकता है और दूसरी में 'वह' 'स्व' की भूमिका से ऊपर उठ जाता है।^१

उपर्युक्त उद्धरणों का सारांश यह है —

(१) काव्य के स्वरूप और कवि के स्वभाव का प्रकृत सम्बन्ध है—
गभीर-उदात्त प्रकृति का कवि उदात्त वीर-काव्य की रचना करता है और
क्षुद्रप्रकृति का कवि क्षुद्र विषयो से सम्बद्ध व्यंग्य-काव्य की।

(२) काव्य-निबद्ध भावों की सफल अभिव्यजना तभी सम्भव है, जब
कवि में उन भावों की संवेदन-क्षमता हो।

(३) सत्काव्य की रचना के लिए कवि-प्रतिभा आवश्यक है, क्योंकि उसी
के द्वारा कवि अन्य चरित्रों के साथ तादात्म्य स्थापित कर सकता है।

(४) सफल काव्य की सृष्टि ईप्सु विक्षेप अर्थात् प्रबल अन्तःप्रेरणा^२ की
अवस्था में ही सम्भव है। ऐसी स्थिति में ही कवि की संवेदन-शक्ति व्यक्तिगत
परिमीमाओं से मुक्त होकर साधारणीकृत हो जाती है।

इन निष्कर्षों का अब एक-एक कर विवेचन किया जा सकता है।

एक—काव्य की प्रकृति और कवि की प्रकृति में सहज सम्बन्ध है—काव्य
और कवि के सम्बन्ध में यह सरल विवेक-सम्मत तथ्य है। प्रत्येक व्यक्ति अपने
स्वभाव के अनुसार कर्म करता है—इस तर्क से यह सहज सिद्ध है कि प्रत्येक
कवि अपने स्वभाव के अनुसार कवि-कर्म (काव्य) करता है। आचार्य कुन्तक
ने अत्यन्त निम्नान्ति शब्दों में उद्घोषणा की है—स्वभावो मूर्ध्नि वर्तते—
अर्थात् काव्य-रचना में कवि का स्वभाव ही सर्व-प्रमुख है, और इसी आधार
पर उन्होंने काव्य के सुकुमार और विचित्र मार्गों का विभाजन किया है।
भारतीय काव्य-शास्त्र में और उधर यूरोप के प्राचीन काव्य-शास्त्र में कवि के
चारित्र्य पर इतना अधिक बल इसी मान्यता के आधार पर दिया गया है।
इसके विपरीत आधुनिक युग के अनेक विचारक और आलोचक—जैसे टी०
एस० इलियट और युग आदि—इतनी ही दृढ़ता के साथ यह स्थापना करते
हैं—'साधारण व्यावहारिक-नैतिक अर्थ में यदि किसी का व्यक्तित्व दूसरे में
गुस्तर है तो इसका अर्थ यह कदापि नहीं हो सकता कि वह उसकी अपेक्षा
अधिक सफल कवि और साहित्यकार भी है ... । कला-मूजन की इस

^१—काव्य-शास्त्र, पृ० ४६

^२—उन्निपिरेसन ।

प्रेरणा के समय जो समन्वय होता है, उससे कवि के व्यक्तित्व का कोई सम्बन्ध नहीं है।' (इलियट—ट्रेडीशन एंड डिविजुअल टेलेंट)।

ये आलोचक कदाचित् यह कहना चाहते हैं कि कवि अपनी प्रतिभा, शिक्षा और अभ्यास के बल पर एक ऐसी सर्जना-शक्ति का अर्जन कर लेता है, जो उसके सामान्य व्यक्तित्व से स्वतन्त्र होती है और इस शक्ति की सर्जन-क्रिया का अनुभव कवि के सामान्य व्यक्तिगत अनुभवों से भिन्न होता है।—किन्तु यह मत मान्य नहीं है, इस मत की स्थापना करने के लिए इलियट को मनो-विज्ञान का निषेध करना पड़ा है। इसका निराकरण हम अन्यत्र कर चुके हैं।^१

ये आलोचक कदाचित् अपने मत की पुष्टि में ऐसे अनेक कवियों का प्रत्यक्ष प्रमाण भी दे सकते हैं, जिनका उदात्त काव्य उनके निकृष्ट व्यक्तित्व के सर्वथा विपरीत है, परन्तु यह प्रमाण अत्यन्त स्थूल है। मानव-मन बड़ा विचित्र है—वह न जाने कितने विरोधाभासों का पुज है। जो कवि साधारण व्यवहार में क्षुद्रता का परिचय देता है, उसके लिए अपने अभाव की क्षतिपूर्ति के निमित्त उदात्त भावनाओं का तीव्र अनुभव सर्वथा अनिवार्य हो जाता है। स्थूल दृष्टि से जो भयकर असंगति प्रतीत होती है, वही मनोविज्ञान के लिए सहज-समाधेय हो जाती है। मैं स्वयं ऐसे कवियों को जानता हूँ जो व्यक्तिगत जीवन में ईर्ष्या-द्वेष से ग्रस्त होने पर भी अत्यन्त उदात्त कविता के समर्थ स्रष्टा हैं—और मुझे इसमें कभी कोई वैचित्र्य प्रतीत नहीं हुआ। जीवन का कार्य-कलाप क्रिया और प्रतिक्रिया दोनों का ही परिणाम होता है, क्रिया की अपेक्षा प्रतिक्रिया अधिक प्रबल होती है—यह मनोविज्ञान का सहज सत्य है, अतः यह प्रमाण वास्तव में प्रामाणिक नहीं है।

दो—काव्य में सजीव भावाभिव्यजना के लिए यह आवश्यक है कि कवि स्वयं उन भावों का जीवन्त अनुभव करे—इस विषय में प्रायः सभी आलोचक अरस्तू से एकमत हैं। भारतीय आचार्यों ने कवि को सवासन माना है—सवासन का अर्थ यही है कि कवि के चित्त में सभी भाव वासना-रूप से विद्यमान रहने चाहिए, जिससे वह प्रसंगानुसार उनका अनुभव कर सके। सवासनता परिणाम रूप में सवेदनशीलता का ही पर्याय है। इलियट आदि आलोचक भी—जो अव्यक्तिगत काव्य-सिद्धान्त के समर्थक हैं—कवि की सवेदन-क्षमता का निषेध नहीं करते। वास्तव में कवि की जिस सृजन-प्रतिभा का

१—देखिये लेखक का निबन्ध 'टी० एस० इलियट और उनका अव्यक्तिगत काव्य-सिद्धान्त' (विचार और विवेचन)।

यशोगान सभी ने एक स्वर से किया है, उसमें असाधारण सवासनता अपवा असाधारण सवेदन-क्षमता स्पष्ट रूप से अन्तर्भूत है।

तीन—कवि अपनी प्रतिभा के बल पर ही उत्तम काव्य की सृष्टि करता है, क्योंकि उसी के द्वारा वह अन्य पात्रों के साथ तादात्म्य कर सकता है। यहाँ अरस्तू कल्पना शब्द का प्रयोग न करते हुए भी कवि की कल्पना-शक्ति की ओर संकेत कर रहे हैं। वर्य विषय के अनुकूल पात्रों के साथ तादात्म्य करने के लिए दो गुणों की अपेक्षा होती है—एक तो अन्य पात्रों के मस्कारों और परिस्थितियों का मानम साक्षात्कार करने की क्षमता और दूसरी उनको अपने अनुभव का विषय बना लेने की शक्ति। इनमें से पहली का आयुनिक नाम है कल्पना और दूसरी का है व्यापक सवेदन-क्षमता। ये दोनों गुण निश्चय ही काव्य-सर्जना के लिए अनिवार्य हैं—आधुनिक आलोचना-शास्त्र तथा मनो-विज्ञान दोनों ही इनके अनिवार्य महत्त्व को स्वीकार करते हैं। भारतीय काव्य-शास्त्र में भी कवि-प्रतिभा के विवेचन के अन्तर्गत इन दोनों शक्तियों का यथावत् निरूपण है—वास्तव में यहाँ कवि-प्रतिभा का निर्माण इन दो तत्वों से ही माना गया है —

रसानुगुणशब्दायंचिन्तास्तिमितचेतसः ।

क्षणं स्वरूपस्पर्शोत्था प्रज्ञैव प्रतिभा कवेः ॥

सा हि चक्षुर्भगवतस्तृतीयमिति गीयते ।

येन साक्षात् करोत्येष भावांस्त्रैलोक्यवर्तिनः ॥

महिम भट्ट व्य० वि०, पृ० १०८

अर्थात्—“रसानुगुण शब्द और अर्थ की चिन्तना में लीन एकाग्रचित्त कवि की प्रज्ञा जब क्षण भर के लिए पदार्थ के सच्चे स्वरूप का स्पर्श करती हुई उद्बुद्ध होती है, तब वह प्रतिभा नाम की धारण करती है। वही भगवान् शंकर का तृतीय नेत्र है—उनी के द्वारा कवि त्रैलोक्यवर्ती भावों का साक्षात्कार करता है।” प्रतिभा के इस लक्षण में पदार्थ के स्वरूप के साक्षात्कार और भाव के अनुभव दोनों का ही स्पष्ट उल्लेख है।

चार—काव्य की नृष्टि ईप्सु विक्षेप की अवस्था में ही सम्भव है क्योंकि उसी अवस्था में कवि की अनुभूति अपने व्यक्तिगत राग-द्वेषों में ऊपर उठकर साधारणीकृत हो सकती है। पादचात्य काव्य तथा काव्य-शास्त्र में विक्षेप का

प्रायः उल्लेख हुआ है—‘दिव्य उन्माद’^१, ‘सुन्दर विक्षेप’^२ आदि उसी की प्रशस्तियाँ हैं। विक्षेप का लक्ष्यार्थ वास्तव में अन्तःप्रेरणा ही है—काव्य के आरम्भ से ही स्वदेश-विदेश में सर्वत्र कवि-प्रतिभा को दिव्य प्रेरणा से सम्पन्न माना गया है। प्रायः इसी अर्थ में भारतीय आचार्य अभिनवगुप्त ने ‘रसावेशवैशद्यसौन्दर्य’ शब्द का प्रयोग किया है। महिम भट्ट ने ‘स्तिमितचित्त’, रुद्रट ने ‘मन की समाहित’ आदि शब्दों द्वारा इसी धारणा को व्यक्त किया है। इन शब्दों का अभिप्राय यही है कि काव्य-सृजन के समय कवि का चित्त व्यक्तिगत अनुभूतियों से ऊपर उठकर वर्ण्यविषय के साथ एकतान हो जाता है—यही भट्ट नायक का भावकत्व या साधारणीकरण है।

इस प्रकार अरस्तू के मत से—

काव्य कवि का कर्म है।

काव्य का स्वरूप कवि के स्वभावानुरूप ही होता है।

कवि अपनी प्रतिभा के बल पर अर्थात् लोकोत्तर कल्पना-शक्ति के द्वारा जगत के नाना रूपों का साक्षात्कार और असाधारण संवेदन-क्षमता के द्वारा उनका अनुभव करता हुआ काव्य की सृष्टि करता है।

काव्य-सृजन के समय कवि का चित्त व्यक्तिगत सुख-दुःखात्मक अनुभूतियों से मुक्त होकर एकतान हो जाता है—अर्थात् काव्य प्रत्यक्ष रूप में कवि की आत्माभिव्यक्ति नहीं है।

काव्य और कवि के परस्पर सम्बन्ध के विषय में स्वदेश-विदेश के काव्य-शास्त्र में प्रायः तीन मत प्रचलित हैं। एक मत युग तथा इलियट आदि का है, जो कवि के व्यक्तित्व को काव्य का केवल माध्यम मानते हैं। दूसरा मत मनोवैज्ञानिक आलोचकों का है, जो काव्य को कवि की प्रत्यक्ष आत्माभिव्यक्ति मानते हैं—इनके अनुसार कवि के भोक्ता और स्रष्टा-रूपों में तादात्म्य होता है। तीसरा मत इन दोनों की मध्यवर्ती स्थिति को मान्यता देता है, अर्थात्—उसके अनुसार कवि माध्यम मात्र नहीं है—वह अपनी अपूर्व-वस्तु-निर्माण-क्षमा प्रतिभा के बल पर काव्य का कर्ता है। वह सवासन है अर्थात् उसमें नाना भावों की संवेदन-क्षमता है, परन्तु उसका काव्य उसकी अपनी व्यक्तिगत जीवनानुभूतियों की अभिव्यक्ति नहीं है—उसके भोक्ता व्यक्ति और स्रष्टा कवि में तादात्म्य नहीं है। यह

१—डिवाइन मैडनेस

२—फाइन फ्रैन्जी

भारतीय काव्य-शास्त्र का सामान्य मत है। कुन्तक इसमें थोड़ा सशोभन कर यह मानते हैं कि कवि अपने स्वभाव के अनुरूप ही काव्य की सृष्टि करता है—अपने जीवनानुभवों को तो प्रत्यक्ष रूप से वह अपने काव्य का विषय नहीं बनाता किन्तु उसके अपने स्वभाव का काव्य-सृष्टि पर निश्चय ही निर्णायक प्रभाव पड़ता है, अर्थात्—कवि के भोक्तृ-पक्ष और कर्तृ-पक्ष में तादात्म्य तो नहीं है, परन्तु सम्बन्ध अवश्य है। अरस्तू का भी ठीक यही मत है—कवि अपने काव्य में व्यक्तिगत जीवन को अभिव्यक्त नहीं करता, वरन् सामान्य जीवन का अनुकरण (पुनः सृजन) करता है, किन्तु यह अनुकरण उसके अपने स्वभाव के अनुरूप ही होता है उससे निरपेक्ष नहीं। अरस्तू के मत का सारांश यही है और यह उनके अपने स्वभाव के सर्वथा अनुकूल विवेक-सम्मत व्यावहारिक मत है।

काव्य का प्रयोजन

दो प्रयोजन . शिक्षा और आनन्द

अरस्तू ने दोन्तीन प्रसंगों में काव्य-प्रयोजन की ओर संकेत किया है। काव्य-शास्त्र के आरम्भ में ही उन्होंने अनुकरण-रूप काव्य के दो स्पष्ट प्रयोजन माने हैं —

(१) ज्ञानार्जन अर्थात् शिक्षा, (२) आनन्द ।

“ . और आरम्भ में वह (मनुष्य) सब-कुछ अनुकरण के द्वारा ही सीखता है। अनुकृत वस्तु से प्राप्त आनन्द भी कम सार्वभौम नहीं। अनुभव इसका प्रमाण है—जिन वस्तुओं के प्रत्यक्ष दर्शन से हमें क्लेश होता है उन्हीं की मयावत् प्रतिरूपिता का भावन आह्लादकारी बन जाता है, जैसे किसी अत्यन्त जघन्य पशु अथवा दाव की रूप-आकृति का उदाहरण लिया जा सकता है। ”— काव्य-शास्त्र, पृ० १४ ।

मूल प्रयोजन—आनन्द : ये दोनों प्रयोजन—ज्ञानार्जन और आनन्द नामान्वित पृथक् होते हुए भी तत्त्व रूप से एक ही होते हैं, क्योंकि शिक्षा या ज्ञानार्जन भी अन्ततः माध्यम होकर आनन्द का साधन ही तो है—“ इसका कारण यह है कि ज्ञान के अर्जन से अत्यन्त प्रबल आनन्द प्राप्त होता है—केवल दार्शनिक को ही नहीं, सामान्य व्यक्ति को भी । . . अतः किन्हीं प्रतिरूपिता को देखकर मनुष्य के आह्लादित होने का कारण यह है कि उनका भावन करने में वह कुछ ज्ञान प्राप्त करता है, या निष्कर्ष ग्रहण करता है । ”—(काव्य-शास्त्र, पृष्ठ १४)

उपर्युक्त उद्धरण से यह निर्भन्त रूप से स्पष्ट हो जाता है कि काव्य का चरम प्रयोजन आनन्द ही है, क्योंकि ज्ञानार्जन या शिक्षा अपनी सिद्धि आप नहीं है—उसका उद्देश्य भी आनन्द ही है।

काव्यानन्द का स्वरूप —यह प्रश्न काव्य-शास्त्र का अत्यन्त मौलिक प्रश्न है और इस त्रान्तदर्शी आचार्य ने एक-दो साकेतिक वाक्यों द्वारा उसके मर्म का उद्घाटन करने की सफल चेष्टा की है—“शायद वह अपने मन में कहता है, ‘अरे यह तो अमुक है।’ क्योंकि यदि आपने मूल वस्तु को नहीं देखा, तो आपका आनन्द अनुकरण-जन्य न होगा, वह अकन, रग-योजना या किसी अन्य कारण पर आधृत होगा।” (काव्य-शास्त्र पृ०, १०)

इसका अभिप्राय पहले तो यह हुआ कि काव्य का आनन्द आध्यात्मिक आनन्द न होकर है भौतिक आनन्द ही, परन्तु वह सामान्य आनन्द नहीं वरन् अनुकरण-जन्य आनन्द है। अनुकरण-जन्य आनन्द क्या है, यह सकेत भी अरस्तू ने इसी वाक्य में कर दिया है। यह आनन्द एक विशिष्ट प्रकार के प्रत्यभिज्ञान का आनन्द है—किसी देखी हुई वस्तु को पहचानने का आनन्द है—जो एक ओर वस्तु को देखने के आनन्द या अनुभव से भिन्न है और दूसरी ओर शिल्प-विधान (केवल कारीगरी) से प्राप्त आनन्द से भिन्न है। अर्थात् यह आनन्द साक्षात् ऐन्द्रिय अनुभव से भिन्न है, और शिल्प आदि से उत्पन्न चित्त के चमत्कार से भी भिन्न है। इनके अतिरिक्त यह ज्ञान से भी भिन्न है, क्योंकि ज्ञान का अर्थ है अपरिचित वस्तु का परिचय, और यह परिचित वस्तु का प्रत्यभिज्ञान है। किन्तु सामान्य प्रत्यभिज्ञान भी यह नहीं है, क्योंकि सामान्य प्रत्यभिज्ञान में तो किसी पूर्व-दृष्ट वस्तु को फिर से देखकर पहचानना होता है, यहाँ हम उस ‘वस्तु’ को फिर से नहीं देखते, वरन् उसकी अनुकृति को देखकर मूल को पहचानते हैं। इस प्रकार सामान्य प्रत्यभिज्ञान भी यह नहीं है। जब काव्यानुभव न ऐन्द्रिय आनन्द है, न बौद्धिक और न सामान्य प्रत्यभिज्ञान का ही आनन्द है, तब फिर इसका स्वरूप क्या है? इस प्रश्न का उत्तर अरस्तू के शब्दों में ही निहित है—यह अनुकरण-जन्य प्रत्यभिज्ञान का आनन्द है। अनुकृति का अर्थ है भाव-कल्पनात्मक पुनर्निर्मिति—उसके द्वारा प्रत्यभिज्ञान का अर्थ यह हुआ कि सामान्य प्रत्यभिज्ञान की अपेक्षा उसमें प्रत्यक्ष अनुभव कम और भावना एव कल्पना का योग अधिक रहता है। यो तो प्रत्यभिज्ञान मात्र में स्मृति एव कल्पना का आधार रहता है, किन्तु यहाँ जब उद्दीपक वस्तु स्वयं भी कल्पना और भावना से विशिष्ट है, तब प्रत्यभिज्ञान में स्वभावतः प्रत्यक्ष अनुभव का अंश कम और कल्पना का योग-

ज्ञान और भी अधिक हो जाना चाहिए । भावना तथा कल्पना से पुनर्निर्मित कवि-निवृद्ध वस्तु को देखकर दर्शक की भावना एवं कल्पना उद्वुद्ध हो जाती है, जिसके फलस्वरूप पूर्व-अनुभूत अनुकार्य वस्तु का चित्र उसके मन में उभर आता है और वह दोनों में साम्य का अनुभव कर 'अरे यह तो अमुक है !' एक प्रकार के आनन्द का अनुभव करता है ।—यही काव्य का आनन्द है ।

सारत अरस्तू के अनुसार काव्य का आनन्द

१—आध्यात्मिक आनन्द नहीं है ।

२—प्रत्यक्ष ऐन्द्रिय आनन्द नहीं है ।

३—बौद्धिक आनन्द भी नहीं है ।

४—वह (प्राकृत जीवन के अन्तर्गत ही) प्रत्यभिज्ञान का आनन्द है, किन्तु प्रत्यक्ष प्रत्यभिज्ञान का नहीं, कल्पनात्मक प्रत्यभिज्ञान का , अर्थात्—यह आनन्द प्रत्यक्ष ऐन्द्रिय-मानसिक अनुभव की अपेक्षा अधिक सूक्ष्म है ।

अठारहवीं शती के अंगरेज आलोचक एडमिन् ने इसे ही कल्पना का आनन्द कहा है । कल्पना के इस (गौण) आनन्द को वे सर्वत्र ही "मन की उन क्रिया का परिणाम मानते हैं, जो मूल वस्तुओं से उत्पन्न विचारों (मानस-विम्बों) की उनको मूर्ति, चित्र, अथवा मूर्तात्मक अभिव्यञ्जना से उत्पन्न विचारों (मानस-विम्बों) के साथ तुलना करती है ।"

उपर्युक्त उद्धरण निश्चय ही अरस्तू के वाक्य की व्याख्या है । यूरोप के काव्य-शास्त्र में एडमिन् का महत्त्व बहुत-कुछ इसी व्याख्या पर निर्भर है, जिसमें उन्होंने अरस्तू की अनिश्चित विवेचना को पारिभाषिक शब्दावली में बाँध दिया है । मेरे मन में यहाँ घोड़ी-सी शका उठती है कि यह 'तुलना की प्रक्रिया' कहीं एडमिन् की अपनी कल्पना तो नहीं है, किन्तु सूक्ष्म विदलेपण के उपरान्त इसका सहज ही नमादान हो जाता है । अरस्तू का यह वाक्य 'अरे, यह तो अमुक है !' सामान्य में तुलना-जन्य साम्य की अनुभूति का व्यञ्जक है—यह तुलना निश्चय ही 'अमलक्ष्यदम' होती है, परन्तु 'अरे, यह तो अमुक है !' का उद्गार तुलना के बिना सम्भव नहीं है ।

अरस्तू द्वारा पतिरादित काव्य-प्रयोजनों का भारतीय काव्य-शास्त्र के काव्य-प्रयोजनों से—विशेषकर उनके काव्यानन्द का भारतीय 'रस' से क्या सम्बन्ध है, यह अनुमान कदाचित् अग्रामणिक न होगा । अरस्तू ने ज्ञानार्जन और आनन्द—काव्य के ये दो मूल प्रयोजन माने हैं, जो अन्त में आनन्द में मिलकर एक हो जाते हैं । ट्राइडन ने और अधिक निश्चित शब्दावली का प्रयोग करते

हुए इन्ही को शिक्षा और आनन्द कहा है और दोनों का समन्वय कर दिया है—
 'प्रीतिपूर्वक शिक्षा देना काव्य का व्यापक उद्देश्य है।' ये दोनों प्रयोजन निश्चय ही प्रमाता की दृष्टि से वर्णित हैं। भारतीय काव्य-शास्त्र में काव्य-प्रयोजनों का विवेचन कवि और प्रमाता दोनों की दृष्टि से किया गया है। उदाहरणार्थ मम्मट के आधार पर सामान्यतः यह कहा जा सकता है कि यश और अर्थ तो मूलतः कवि के प्राप्य हैं और सद्यः परनिर्वृति (आनन्द), व्यवहार-ज्ञान, कान्तासम्मित उपदेश सहृदय के प्राप्य हैं। इनमें से प्रीति या आनन्द की स्थिति तो स्पष्ट है, व्यवहार-ज्ञान वस्तुतः शिक्षा का ही नाम है और कान्ता-सम्मित उपदेश में शिक्षा तथा प्रीति दोनों का समन्वय है। इस प्रकार मम्मट की व्यावहारिक दृष्टि में वस्तुतः प्रमाता के लिए काव्य के दो ही मुख्य प्रयोजन हैं—शिक्षा और आनन्द। और इन दोनों में भी आनन्द ही 'सकलप्रयोजनमौलिभूत' है। सामान्य विवेक की दृष्टि से वास्तव में ये ही दो प्रयोजन ठीक भी हैं, किन्तु गम्भीरचेता आचार्यों की इतने से परितुष्टि नहीं हुई, उन्होंने चतुर्वर्गफल-प्राप्ति को—धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष रूप जीवन के परम पुरुषार्थों की सिद्धि को—काव्य का प्रयोजन माना है। दूसरे शब्दों में जीवन की सिद्धि को ही काव्य की भी चरम सिद्धि माना है।

अरस्तू की दृष्टि प्रायः व्यावहारिक ही रही है, परन्तु गम्भीर दर्शन-क्षमता का उनमें अभाव नहीं था—सामान्य रूप से यद्यपि उन्होंने काव्य-प्रयोजन के विषय में विवेक-सम्मत दृष्टिकोण ही ग्रहण किया है, फिर भी काव्य के तात्त्विक पक्ष और गम्भीर प्रयोजन से वे अनवगत नहीं थे। 'परिणामतः काव्य में दर्शन-तत्त्व अधिक होता है, उसका स्वरूप इतिहास से भव्यतर है, क्योंकि काव्य सार्वभौम की अभिव्यक्ति है और इतिहास विशेष की।' (काव्य-शास्त्र, पृ० २६) काव्य में दार्शनिकता और सार्वभौमता के गुणों की स्थिति निश्चय ही उसके गम्भीर प्रयोजन की द्योतक है, जिसके प्रति अरस्तू निश्चय ही जागरूक थे। इनके अतिरिक्त त्रासदी के प्रसंग में उन्होंने एक अन्य सूक्ष्मतर प्रयोजन की ओर भी संकेत किया है। यह प्रयोजन उनके विरेचन-सिद्धान्त में निहित है। प्लेटो के आक्षेप के उत्तर में उन्होंने कहा कि त्रासदी मनोवेगों को उत्तेजित नहीं करती, वरन् उनका विरेचन कर प्रेक्षक को मानसिक स्वास्थ्य प्रदान करती है। इस प्रकार भावों का परिष्कार और तज्जन्य मन स्वास्थ्य काव्य का सूक्ष्मतर प्रयोजन है।

अरस्तू के काव्यानन्द और 'रस' का क्या सम्बन्ध है? भारतीय काव्य-

शास्त्र के विद्यार्थी के लिए इन प्रश्न का समाधान रोचक हो सकता है। इस प्रसंग में एक तथ्य तो यह स्पष्ट है कि सभी प्रकार का काव्यानन्द रस नहीं है, क्योंकि अलंकार, चित्र-काव्य आदि के जनितार से प्राप्त आनन्द भी काव्यानन्द के अन्तर्गत तो आता है; परन्तु वह रस नहीं है। भारतीय काव्य-शास्त्र के अनुसार नाटक में प्रदर्शित रागात्मक काव्य-वस्तु का प्रेक्षक कर या श्रव्य-काव्य में वर्णित काव्य-वस्तु का मनसा नाशकार कर, सहृदय का उस प्रसंग से सम्बद्ध न्यासीभाव उद्बुद्ध होकर अत्यन्त उन्मत्त अवस्था को प्राप्त कर लेता है, जहाँ पहुँचकर उसका चित्त काव्य-वस्तु तथा वैयक्तिक जीवन के अनुभवों को भूल कर एक अन्ध आनन्दनयी चेतना में लीन हो जाता है—जिसका नाम 'रस' है। इन 'रस' एक आनन्दनयी चेतना है, जिसका आधार अनिवार्यतः रागात्मक होता है, क्योंकि इधर तो उसको प्रेरक काव्य-वस्तु रागात्मक होती है और उधर वह स्वयं किसी मनोरोग की चरम उद्दोषि का परिणाम होती है। किन्तु फिर भी वह प्रकृत भावानुनति से भिन्न है, क्योंकि प्रकृत भावानुनति उदा नबुर न होकर बटु भी होती है—बटु मनोरोगों की अनुनति तो निश्चय ही बटु होती है। प्रकृत भावानुनति से इनका मुख्य भेद यह है कि इसमें बटु भावों की भी नबुर परिणति हो जाती है। प्रकृत भावों पर आधुन होने के कारण स्पष्टतः यह न बौद्धिक आनन्द है और न आध्यात्मिक क्योंकि यह तो चित्त का विषय है, न बुद्धि का और न आत्मा का।

इस प्रकार अस्तु के काव्यानन्द और भागीय रस में निम्नलिखित साम्य-वैषम्य है :—

साम्य—

- (१) दोनों ही आध्यात्मिक आनन्द नहीं हैं।
- (२) दोनों ही बौद्धिक आनन्द भी नहीं हैं।
- (३) दोनों प्रकृत आनन्द से भिन्न हैं।

वैषम्य—

(१) मनोरोग की चरम उद्दोषि रूप होने के कारण भारतीय रस का आधार अनिवार्यतः रागात्मक है जबकि अस्तु का काव्यानन्द कल्पनात्मक प्रत्यक्ष-मिज्ञान का आनन्द है—अर्थात् भागीय रस में गण-नस्त्व की प्रधानता है और अस्तु के काव्यानन्द में कल्पना और ज्ञान-नस्त्व की।

(२) अस्तु के काव्यानन्द की विशेष भारतीय रस में व्यक्ति-नस्त्व अधिक है। अस्तु का प्रभावा अनुकृत वस्तु को पहचानकर आनन्दानुभव करता है,

भारतीय काव्य-शास्त्र का प्रमाता वर्ण्य वस्तु से उद्वुद्ध अपने ही साधारणीकृत मनोरोग का आस्वादन करता है ।

काव्य का सत्य

काव्य के सत्यासत्य के विषय में काव्य-शास्त्र के आरम्भ से ही विचार-विमर्श होता आया है । पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में अरस्तू से पूर्व प्लेटो और उनके पूर्ववर्ती दार्शनिकों ने काव्य पर असत्यता का आरोप कर होमर तथा प्राचीन नाटककारों की भर्त्सना की थी । प्लेटो का काव्य के विरुद्ध सबसे प्रबल आक्षेप यही था कि वह सत्य से दूर होता है । उनका तर्क था कि पहले तो भौतिक पदार्थ ही सत्य को अपूर्ण अनुकृति हैं और फिर काव्यादि तो उनकी भी अपूर्ण अनुकृति होने के कारण सत्य से बहुत दूर पड़ जाते हैं । अरस्तू ने वस्तु-सत्य (वैज्ञानिक सत्य) और काव्य-सत्य का भेद स्पष्ट करते हुए 'काव्य-शास्त्र' के कई स्थलों पर अपने गुरु के भ्रम का निराकरण करने का सफल प्रयत्न किया है ।

(क) " . कवि का कर्तव्य-कर्म जो कुछ हो चुका है उसका वर्णन करना नहीं है, वरन् जो हो सकता है, जो सम्भाव्यता या आवश्यकता के नियम के अधीन सम्भव है, उसका वर्णन करना है । * (कवि और इतिहासकार में) वास्तविक भेद यह है कि एक तो उसका वर्णन करता है, जो घटित हो चुका है और दूसरा उसका वर्णन करता है जो घटित हो सकता है । परिणामतः काव्य में दार्शनिकता अधिक होती है । उसका स्वरूप इतिहास से भव्यतर है, क्योंकि काव्य सामान्य (सार्वभौम) की अभिव्यक्ति है और इतिहास विशेष की । सामान्य (सार्वभौम) से मेरा तात्पर्य यह है कि विशेष प्रकार का कोई व्यक्ति सम्भाव्यता अथवा आवश्यकता के नियम के अनुसार किसी अवसर पर कैसे बातचीत या व्यवहार करेगा । नाम-रूप से विशिष्ट व्यक्तियों के माध्यम से इसी सार्वभौमता की सिद्धि काव्य का लक्ष्य होता है ।"—(काव्य-शास्त्र, पृ० २६) ।

उपर्युक्त उद्धरण में काव्य-सत्य का अपूर्व 'दर्शन' निहित है । अरस्तू के तर्क और निष्कर्ष इस प्रकार हैं —

(१) सत्य के दो रूप हैं—एक व्यापक एव सार्वभौम, दूसरा सीमित एव विशेष । जो घटित हो चुका है, वह देश-काल की सीमा में बँध जाने के कारण सीमित और विशेष बन जाता है—उसको आधुनिक शब्दावली में तथ्य कहते हैं । इसके विपरीत जो सम्भाव्य है, अर्थात्—मानव-जीवन के विधान में जिसकी

सम्भावना रहती है, वह देश-काल की सीमा में परिवर्द्ध न होने के कारण व्यापक एवं सार्वभौम बना रहता है ।

(२) सार्वभौम सत्य वह है, जो सम्भाव्यता और आवश्यकता के नियम के अनुसार सदा और सर्वत्र घटित हो सकता है । सम्भाव्यता और आवश्यकता के नियम ने अस्तु का अभिप्राय वास्तव में मानव-जीवन के विधान का है । मानव-जीवन के विधान के अन्तर्गत मानव-स्वभाव के सहज धर्म और प्रकृति का क्रिया-कलाप जाना है । अस्तु जीवन की एकता में विश्वास करने है, अतः वे यह कहना चाहते हैं कि एक ओर मानव-चेतना और दूसरी ओर प्रकृति की क्रिया-प्रक्रिया कुछ विशेष नियमों के अधीन परिचालित है । इसे ही हम समग्र रूप में जीवन-विधान अथवा व्यापक अर्थ में मानव-जीवन का विधान कह सकते हैं । सार्वभौम नन्ध इसी मानव-विधान की महजानुभूति का नाम है ।

(३) किन्तु काव्य का सत्य अनूत विचार या वारणा-रूप नहीं होता—उसका स्वरूप सृजित और व्यक्त ही रहता है । कवि विशिष्ट नाम-रूपवारी व्यक्तियों को ही अपने काव्य का आधार बनाता है, परन्तु वह उनके विशिष्ट अपने-अपने व्यक्तित्व तक सीमित स्वभाव-धर्मों तथा व्यवहारों को ग्रहण न कर उन्हीं धर्मों तथा व्यवहारों को अभिव्यक्ति प्रदान करता है, जो 'माधारण' या सार्वभौम हैं । इस प्रकार काव्य 'नाम-रूप से विशिष्ट व्यक्तियों के माध्यम से' ही सार्वभौमता की सिद्धि करता है ।

(४) जत काव्य का यह सार्वभौम नत्य मूलतः मानव-सत्य है ।

(५) सार्वभौम सत्य स्वभावतः वस्तु-नत्य की अपेक्षा महत्तर होता है । अस्तु काव्य-नत्य भी वस्तु-नत्य से न्यूनतर होता है ।

सारांश यह है कि काव्य के सत्य को वस्तुगत या घटित यथार्थ की कमीटी पर नहीं कमना चाहिए । जो है वही सत्य नहीं है, जो होना चाहिए, वह भी सत्य है—कदाचित् मानव की दृष्टि ने अधिक सत्य है —

(छ) ' यदि आपत्ति की जाये कि कवि के वर्णन यथातथ्य नहीं हैं, तो कवि के पान इसका यह उत्तर हो सकता है—'पर वस्तुएं जैसी होती चाहिए वैसी तो हैं' ।' (काव्य-शास्त्र, पृ० ६७)

इसका अभिप्राय यह हुआ कि अस्तु के अनुसार कवि के लिए वस्तुगत यथार्थ ही नत्य नहीं है, वस्तु-भावना की पूर्ति-रूप आदर्श भी सत्य है—कदाचित् अधिक नत्य है ।

काव्य-सत्य का एक तीसरा पहलू भी है —

(ग) “ यदि निरूपण उपर्युक्त दोनों में से किसी भी प्रकार का नहीं, तो कवि कह सकता है—‘ लोगो का कथन है कि वह वस्तु ऐसी ही है । ’ देवताओं की कथाओं के विषय में यही कहा जा सकता है । हो सकता है कि न तो वे तथ्य में उत्कृष्ट हैं, न तथ्य के अनुरूप ही । बहुत सम्भव है उनके विषय में क्सेनोफनेस ने जो कहा है वही सत्य हो—‘ किन्तु कुछ भी हो कहा ऐसा ही जाता है । ’ इसका आशय यह हुआ कि परम्परागत मानव-विश्वास तथा मानव-धारणाएँ भी काव्य-सत्य के अंतर्गत आ जाती हैं । ये न तो वस्तुगत यथार्थ के अनुरूप होती हैं और न आदर्श के अनुरूप ही, फिर भी मानव-विश्वासों पर आधारित होने के कारण इनमें भी काव्य-सत्य निहित है । ”

काव्य-सत्य के अन्तर्गत सम्भव-असम्भव के प्रश्न पर भी अरस्तू ने प्रकाश डाला है । वस्तु-जीवन में जो असम्भव है, वह काव्य के लिए सर्वथा त्याज्य नहीं है । अरस्तू का स्पष्ट मत है “ सामान्यतः असम्भव का ग्रहण कलात्मक आवश्यकताओं के, अथवा किसी भव्यतर सत्य, या परम्परागत धारणा के आधार पर न्याय्य ठहराया जा सकता है । जहाँ तक कला की आवश्यकताओं का प्रश्न है, सम्भाव्य असम्भावना को ऐसी घटना से अधिक अभिमत समझना चाहिए, जो सम्भव होने पर भी असम्भाव्य हो । हो सकता है कि ऐसे लोगों का अस्तित्व असम्भव हो, जैसे जेउक्सिस ने चित्रित किये हैं । हम कहेंगे—ठीक है, परन्तु असम्भव भव्यतर होता है । ” —(काव्य-शास्त्र, पृ० ७१)

इसका अर्थ यह हुआ कि असम्भव भी काव्य-सत्य की परिधि में आ जाता है, किन्तु उसके पीछे कोई-न-कोई निश्चित उद्देश्य होना चाहिए, जिसके अनेक रूप हो सकते हैं, जैसे—

कलागत आवश्यकता ,
वस्तु-सत्य से भव्यतर सत्य की प्रतिष्ठा ,
परम्परागत धारणा या विश्वास ।

इस प्रकार का कोई भव्य या सुन्दर आधार होने पर अद्भुत, असंगत, अति-प्राकृत आदि विभिन्न तत्त्व—अर्थात् वस्तु-जगत का ‘ असत्य ’ भी काव्य-सत्य के अन्तर्गत ग्राह्य हो जाता है । इस दृष्टि से काव्य वस्तु-जगत की स्थूल शब्दावली में असत्य-भाषण की कला सिद्ध होती है और अरस्तू कवि के लिए इस व्याज-स्तुति को सहर्ष स्वीकार कर लेते हैं—‘ कौशलपूर्ण असत्य-भाषण की कला दूसरे कवियों को सिखाने का बहुत-कुछ श्रेय होमर (होमेरस) को है । ’

(काव्य-शास्त्र, पृ० ६५)। इसका कारण यह है, कि 'जो अद्भुत है वह आह्लादित भी करता है।'—निष्कर्ष यह है कि वस्तु-जगत का असत्य भी, यदि उसमें अद्भुत तत्त्व और उसके कारण प्रसादन की क्षमता विद्यमान है, तो काव्य-सत्य से बाहर नहीं है, किन्तु अरस्तू इसके लिए कुछ आवश्यक उपबन्धों की व्यवस्था करते हैं। उनकी यथार्थदर्शी प्रतिभा अतिचार का सहन नहीं कर सकती थी—असम्भव या असंगत का अकारण प्रयोग उन्हें अग्राह्य था —

'जो कुछ विवेक-संगत न हो, उसे यथाशक्ति बचाना चाहिए—या कम-से-कम उसे नाटक के कार्य से बाहर रखना ही चाहिए। पहले तो ऐसे कथानक का निर्माण ही नहीं करना चाहिए, पर जब एक बार असंगत (असम्भाव्य) का अन्तर्भाव कर लिया गया और उसे ऐसा रूप दे दिया गया कि वह सम्भाव्य प्रतीत हो, तो बेटुका होने पर भी, वह हमारे लिए स्वीकार्य बन जाना चाहिए। अतः कवि को असम्भाव्य सम्भावनाओं की अपेक्षा सम्भाव्य असम्भावनाओं को प्राथमिकता देनी चाहिए।' (काव्य-शास्त्र, पृ० ६५)

उपर्युक्त उद्धरण का सम्बन्ध वस्तुतः त्रासदी से है। यह ठीक है कि अरस्तू के अनुसार त्रासदी की अपेक्षा महाकाव्य में असंगत आदि के लिए अधिक अवकाश है, किन्तु वहाँ भी वे उसके निर्वन्ध प्रयोग की अनुमति नहीं देते, अतः इसे अरस्तू का सामान्य मत ही मानना चाहिए। उनका मन्तव्य यह है कि जो विवेक-संगत नहीं है, वह सामान्यतः मानव-मन को ग्राह्य नहीं होता, अतएव उसका उपयोग यथासम्भव नहीं करना चाहिए। किन्तु यदि कहीं आवश्यक ही हो जाए तो उसको ऐसा रूप दे देना चाहिए जो सम्भाव्य प्रतीत हो, अर्थात्—उसमें सत्य का आभास उत्पन्न कर देना चाहिए। सत्य का आभास असंगत को भी स्वीकार्य बना देता है।

इस विवेचन के परिणामस्वरूप अरस्तू के मत से काव्य-सत्य का स्वरूप सर्वथा स्पष्ट हो जाता है :

काव्य-सत्य वस्तु-सत्य या तथ्य का पर्याय नहीं है।

जो हो चुका है, हो रहा है या होता है वही सत्य नहीं है, वरन् जो हो सकता है, जो जीवन-विधान के अनुसार सम्भाव्य है, वह भी सत्य है।

वस्तु-जगत का यथार्थ ही सत्य नहीं है, मानव-आदर्श, मानव-विश्वास तथा परम्परागत मानव-धारणाएँ भी सत्य हैं।

वस्तु-जगत में जो असम्भव है, असंगत है, वह भी किसी सुन्दर उद्देश्य की प्रेरणा से काव्य-सत्य की परिधि में आ जाता है।

काव्य का सत्य देश-काल की सीमा से मुक्त सार्वभौम तथा सार्वकालिक होने के कारण वस्तु-सत्य की अपेक्षा भव्यतर होता है ।

किन्तु यह सत्य अमूर्त विचार-रूप नहीं होता—इसकी अभिव्यक्ति का माध्यम मूर्त और निश्चित ही होता है ।

काव्य का सत्य निरकुश नहीं होता—विवेक का अकुश उस पर निश्चय ही रहना चाहिए ।

एक वाक्य में, काव्य का सत्य मानव-सत्य का पर्याय है, वस्तु-सत्य का नहीं । वह मानव-भावना और कल्पना का सत्य है, जो विज्ञान के सत्य से—अधिक मानवीय होने के कारण—भव्यतर है ।

अरस्तू और साधारणीकरण

काव्य-सत्य के उपर्युक्त विवेचन में अरस्तू ने काव्य के 'सर्व सामान्य' रूप का उद्घाटन करते हुए भारतीय रस-शास्त्र द्वारा प्रतिपादित प्रसिद्ध साधारणीकरण सिद्धान्त के विषय में, प्रकारान्तर से, कतिपय पूर्व-संकेत दिये हैं । साधारणीकरण केवल भारतीय काव्य-शास्त्र का ही नहीं, वरन् काव्यालोचन मात्र का मूल-भूत सिद्धान्त है । एक की भावाभिव्यक्ति सर्व-साधारण के आस्वाद का कारण किस प्रकार बनती है ?—यह वास्तव में काव्य-शास्त्र का पहला प्रश्न है । अरस्तू की क्रान्तदर्शी प्रतिभा इसकी उपेक्षा कैसे कर सकती थी ? काव्य-शास्त्र के अन्तर्गत दो प्रसंगों में उन्होंने इस प्रश्न की ओर संकेत किया है

(१) “कवि का कर्तव्य-कर्म जो कुछ हो चुका है, उसका वर्णन करना नहीं है, वरन् जो हो सकता है, उसका वर्णन करना है । उसका स्वरूप इतिहास से भव्यतर है, क्योंकि काव्य सामान्य (सर्वभौम) की अभिव्यक्ति है और इतिहास विशेष की । नाम-रूप से विशिष्ट व्यक्तियों के माध्यम से इसी सार्वभौमता की सिद्धि काव्य का लक्ष्य होता है । ” (काव्य-शास्त्र, २६)

(२) “जहाँ तक कथावस्तु का प्रश्न है, चाहे वह ख्यात हो या उत्पाद्य, कवि को सब से पहले एक सामान्य रूपरेखा तैयार कर लेनी चाहिए । और फिर उसमें उपाख्यानों का समावेश तथा विवरण-विस्तार करना चाहिए । सामान्य रूपरेखा का उदाहरण 'ईफिगेनिया' से प्रस्तुत किया जा सकता है—एक युवती कन्या की बलि होने वाली है, वह बलिकर्ताओं की आँखों के सामने से रहस्य-पूर्ण ढग से तिरोहित हो जाती है, उसे एक अन्य देश में स्थानान्तरित कर दिया जाता है, जहाँ हर अजनबी को देवी की भेंट चढ़ा देने की प्रथा है । यह कार्य-

भार उसे सीपा जाता है, कुछ समय पश्चात् सयोग से उसका अपना भाई ही वहाँ पहुँच जाता है। आकाशवाणी ने किसी कारणवश उसे वहाँ जाने के लिए प्रेरित किया था—यह तथ्य नाटक की सामान्य रूपरेखा से बाहर है। उसके वहाँ आने का प्रयोजन भी कार्य-व्यापार का अंग नहीं है, किन्तु वह आता है, बन्दी कर लिया जाता है और जब बलि होने ही वाली है, तब उसके शब्दों से यह रहस्य खुल जाता है कि वह कौन है।" (काव्य-शास्त्र, पृ० ४६)

इन उद्धरणों के द्वारा अरस्तू ने काव्य-शास्त्र की इस मौलिक समस्या का समाधान करने का प्रयत्न किया है कि काव्य में वर्णित 'विशेष' की अनुभूति सर्व-साधारण की अनुभूति कैसे बन जाती है। उन्होंने इस प्रसंग में दो संकेत किये हैं। एक तो यह कि काव्य का वर्ण्य वास्तव में विशेष तथ्य नहीं होता—उसमें निहित सामान्य मानव-अनुभव होता है। जो घटित हो चुका है, वह देश और काल की सीमा में आवद्ध विशेष तथ्य इतिहास का विषय है। उसका सम्बन्ध विशिष्ट व्यक्तियों में था और सम्भव है, वे अब वर्तमान न हों। यों भी उनके अतिरिक्त अन्य व्यक्ति उसमें रस न्यो लेंगे? अतः कवि उसको ग्रहण न कर ऐसे विषयों को ग्रहण करता है, जो सहज मानव-अनुभव के विषय होते हैं—जिनका प्रायः सभी सहृदय व्यक्ति अनुभव कर सकते हैं।

दूसरे उद्धरण में अरस्तू ने इस प्रक्रिया को स्पष्ट किया है। वर्ण्य विषय तो, जैसा कि हमने काव्य-सत्य की व्याख्या के अन्तर्गत निर्देश किया है, विशेष ही रहता है। अर्थात् काव्य में विशिष्ट नाम-रूपधारी व्यक्तियों का और उनके जीवन में घटित विशेष घटनाओं का ही वर्णन होता है, परन्तु कवि उनके स्थूल रूप की उपेक्षा कर उनमें सन्निहित सामान्य मानव-अनुभव पर ही अपना ध्यान केन्द्रित करता है, जिससे उनकी विशिष्टता गौण हो जाती है और सर्व-सर्वेष्ट सामान्य रूप उभरकर सामने आ जाता है। उदाहरण के लिए ईफिगेनिया की कथा लीजिए। अरस्तू का मत है कि कवि को विशिष्ट नाम और व्यक्तित्व को पृष्ठभूमि में रखकर पहले इस कथा के उन मौलिक तत्त्वों को उभारकर सामने रखना चाहिए जो सहज मानव-अनुभव के विषय हैं। ये तत्त्व एक विशेष देश-काल की नारी के जीवनानुभव मात्र नहीं रह जाते, ये तो ऐसे तत्त्व हैं जिनका अनुभव किसी भी देश और युग के मानव को हो सकता है, अतः ये सर्व-सर्वेष्ट हैं। यहाँ ईफिगेनिया विशिष्ट नाम-रूपधारी स्त्री न रहकर सामान्य विपद्ग्रस्त नारी-मात्र रह जाती है, जो सभी के हृदय में स्थित मानव-करुणा के भाव को उद्बुद्ध करने में समर्थ है। 'नामरूप से विशिष्ट व्यक्तियों के माध्यम से इसी सार्वभौमता की सिद्धि काव्य का लक्ष्य होता है।'

‘नामरूप से विशिष्ट व्यक्तियों के माध्यम से सार्वभौमता की सिद्धि’ भारतीय काव्य-शास्त्र में प्रतिपादित प्रख्यात ‘साधारणीकरण’ व्यापार है—

भावकत्व साधारणीकरणम् । तेन हि व्यापारेण विभावदयः स्थायी च साधारणीक्रियन्ते । साधारणीकरणं चैतदेव यत्सीतादिविशेषाणां कामिनीत्वादिसामान्येनोपस्थितिः ।
—काव्यप्रकाश (टीका) ।

अर्थात्—भावकत्व ही साधारणीकरण है। उस व्यापार से विभावादि और स्थायी भाव का साधारणीकरण हो जाता है। और साधारणीकरण का अर्थ है—सीतादि विशेषों का कामिनी रूप में उपस्थित होना।

इसी की व्याख्या करते हुए शुक्लजी ने लिखा है—‘जब तक किसी भाव का कोई विषय इस रूप में नहीं लाया जाता कि वह सामान्यतः सबके उसी भाव का आलम्बन हो सके, तब तक उसमें रसोद्बोधन की पूरी शक्ति नहीं आती है। (विषय का) इसी रूप में लाया जाना हमारे यहाँ साधारणीकरण कहलाता है।’ (चिन्तामणि, भाग १, पृ० २२७)

उपर्युक्त दोनों उद्धरणों का मूल भाव अन्ततः एक है, परन्तु दोनों के उद्दिष्ट भिन्न हैं—भट्टनायक का उद्दिष्ट सहृदय है—सहृदय विभावादि को साधारणीकृत रूप में ग्रहण करता है। शुक्लजी ने कवि के साधारणीकरण व्यापार का विवेचन किया है, यद्यपि अन्त में उसकी परिणति सहृदय के अनुभव के साधारणीकरण के रूप में ही होती है। अरस्तू ने कवि के साधारणीकरण व्यापार का ही संकेत किया है। यो तो ईफिगेनिया नामधारी विशेष की सामान्य रूप में उपस्थिति वही बात है, जिसे संस्कृत आचार्य ने ‘सीतादि विशेषों की कामिनी रूप में उपस्थिति’ कहा है। परन्तु एक में ‘उपस्थिति’ का अर्थ है सहृदय के मन में उपस्थिति और दूसरे में उसका अर्थ है कवि द्वारा उपस्थिति। अरस्तू कवि-व्यापार का विवेचन कर रहे हैं—वे प्रथमतः यही कहना चाहते हैं कि समर्थ कवि विशेष को सामान्य रूप में प्रस्तुत करता है। किन्तु किसलिए? इसलिए कि सहृदय विशेष का अनुभव नहीं कर सकता, सामान्य का ही कर सकता है, अतः लक्ष्य उसका भी सहृदय के मन में साधारणीकृत रूप उपस्थित करना है।

साधारणीकरण किसका होता है? अरस्तू ने भी आश्रय, आलम्बन तथा उनके अनुभवों (भावों) के ही साधारणीकरण का संकेत किया है। ईफिगेनिया की कथा के उदाहरण में निश्चित रूप से सभी के साधारणीकरण का उल्लेख है—शुक्लजी द्वारा प्रस्थापित आलम्बन मात्र के साधारणीकरण का

नहीं। इस प्रकार अरस्तू की आतदर्शी मेधा निश्चय ही समस्या के मूल तक पहुँच गयी है और उनके संकेतो में उसका समाधान भी बीज रूप में विद्यमान है, किन्तु ये संकेत ही हैं, भट्टनायक आदि का वह व्यवस्थित सूक्ष्म-गहन विवेचन इनमें कहाँ है ?

काव्यगत नैतिक मूल्य

काव्य और नैतिकता का परस्पर सम्बन्ध काव्य-शास्त्र का एक मौलिक प्रश्न है और अन्य महत्वपूर्ण प्रश्नों की भाँति अरस्तू ने इस पर भी प्रसंगानुसार प्रकाश डाला है। नैतिकता जीवन का आधारभूत तत्त्व है, अरस्तू की स्वस्थ जीवन-दृष्टि उसकी उपेक्षा नहीं कर सकती थी, परन्तु उनके मन में काव्य-मूल्यों के विषय में किसी प्रकार की भ्रान्ति नहीं थी। काव्य का चरम मूल्य उसके द्वारा उपलब्ध विशिष्ट आनन्द ही है, नैतिकता नहीं है—इस विषय में अरस्तू का मत सर्वथा निम्नान्ति है। ‘जैसा पहले कहा जा चुका है, प्रत्येक कला को किसी सायोगिक नहीं, अपितु एक विशिष्ट आनन्द की सृष्टि करनी चाहिए।’ (काव्य-शास्त्र, पृ० ७४)। केवल नैतिक भावना के परितोष को वे सत्काव्य के लिए पर्याप्त नहीं मानते—‘किसी अत्यन्त खल पात्र का पतन दिखाना भी सगत नहीं है—इस प्रकार के कथानक से नैतिक भावना का परितोष तो अवश्य होगा, परन्तु करुणा या आस का उद्बोध नहीं हो सकेगा...।’ (काव्य-शास्त्र, पृ० ३२)। आसदी तथा महाकाव्य के चार भेदों में नैतिक और करुण को इसी दृष्टि से पृथक् रखा गया है—‘आसदी चार प्रकार की होती है : १—जटिल, २—करुण, जिसका प्रेरक हेतु आवेग होता है, ३—नैतिक (जहाँ प्रेरक हेतु नैतिक होता है) और ४—सरल।’ (काव्य-शास्त्र, पृ० ४८)

परन्तु काव्य का उद्दिष्ट विशेष आनन्द अनैतिक नहीं हो सकता, इस विषय में भी अरस्तू को कोई भ्रान्ति नहीं है—“साथ ही उसमें किमी दुष्ट पात्र के विपत्ति से सम्पत्ति में उत्कर्ष का चित्रण भी नहीं रहना चाहिए, क्योंकि आसदी की आत्मा के इससे अधिक प्रतिकूल और कोई स्थिति नहीं हो सकती। इसमें आसदी का एक भी गुण विद्यमान नहीं है। इससे न तो नैतिक भावना का परितोष होता है, न करुणा और आस की उद्बुद्धि ही।” (काव्य-शास्त्र, पृष्ठ ३२)। इसका स्पष्ट अभिप्राय यह है कि सत्काव्य के प्रभाव में नैतिक भावना का परितोष अप्रत्यक्ष रूप से निहित रहता है। अनैतिकता को कलात्मक सृष्टि के लिए सर्वथा वर्जित न मानते हुए भी अरस्तू उसको किमी प्रकार प्रोत्साहित

नहीं करते। निरुद्देश्य असंगति तथा अनैतिक आचरण की उन्होंने स्पष्ट शब्दों में भर्त्सना की है—“असंगति और इसी प्रकार कदाचरण के समावेश का यदि कोई आन्तरिक प्रयोजन न हो, तो उनकी अभिशप्ता करना युक्तियुक्त ही है।” (काव्य-शास्त्र, पृष्ठ ७२)। उनके विचार से वास्तव में काम्य स्थिति तो वह है, जहाँ कलात्मक प्रभाव नैतिक भावना की तुष्टि कर सके, अर्थात्—जहाँ नैतिकता और कलाजन्य आनन्द का सामंजस्य हो—‘ऐसा कार्गणिक प्रभाव उत्पन्न करने में जो नैतिक भावना का परितोष करे’ (काव्य के सर्वोत्कृष्ट रूप) आसदी की सफलता है।

इस प्रकार अरस्तू के मत से—कलागत मूल्यों और नैतिक मूल्यों में स्पष्ट भेद है। काव्य का वास्तविक उद्देश्य विशिष्ट प्रकार के आनन्द की सिद्धि है, नैतिक भावना का परितोष नहीं। इस दृष्टि से उपर्युक्त कलात्मक उद्देश्य की सिद्धि के लिए अनैतिक तत्त्व भी काव्य में क्षम्य हो सकते हैं।

किन्तु अनैतिक तत्त्व काव्य का अनिवार्य या सहज अंग नहीं है। यदि वह किसी आन्तरिक उद्देश्य की सिद्धि नहीं करता, तो काव्य में उसका समावेश अनुचित है।

सामान्यतः नैतिक मूल्यों और कलागत मूल्यों में कोई नैतिक विरोध नहीं होना चाहिए। नैतिक भावना का परितोष काव्यजन्य आनन्द की उपलब्धि में सहायक ही होता है।

अतः कलागत मूल्यों तथा नैतिक मूल्यों का समन्वय ही काव्य की चरम सिद्धि है—कलात्मक प्रभाव की पूर्णता नैतिक भावना के परितोष द्वारा ही सम्भव है।

विवेचन

अन्य प्रसंगों की भाँति यहाँ भी अरस्तू ने अपने सतुलित विवेक का परिचय दिया है। काव्य और नैतिकता अथवा काव्य और सदाचार का प्रश्न सदा से ही किसी-न-किसी रूप में आलोचकों का ध्यान आकृष्ट करता रहा है। स्पष्ट शब्दों में यह विवाद काव्यगत सौन्दर्य और शिव से सम्बद्ध है। काव्य की सिद्धि सौन्दर्य की सृष्टि और उसके द्वारा मन का प्रसादन-मात्र है, अथवा जीवन के मागलिक मूल्यों की प्रतिष्ठा और उनके द्वारा लोक-मंगल?—प्रश्न का मूल रूप यह है।

पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में इस विवाद के बीज आरम्भ से ही मिलते हैं। अरस्तू से पूर्व प्लेटो ने, वरन् प्लेटो से भी पूर्व एरिस्तोफनेस ने दर्शन और काव्य

के इस विवाद की ओर स्पष्ट सकेत किया है। उनकी 'फ्राग्स' नामक व्यंग्य-कामवी में ऐस्कुलस अपने प्रतिद्वन्दी एउरिपिदेस से प्रश्न करता है—

ऐस्कुलस—कवि की प्रतिष्ठा के आधार क्या है ?

एउरिपिदेस—क्या उसकी कला सत्य है ? उसकी शिक्षा उचित है ? और क्या वह किसी रूप में मनुष्यों के चरित्र का सुधार कर राष्ट्र की सेवा करता है ?^१

इसी प्रसंग में आगे चलकर ऐस्कुलस कहता है—होमर (होमेरस) का मूल्य जिस गौरव-गरिमा ने मण्डित है, वह भी इसी प्रकार नैतिक आदर्शों पर ही आधारित है।^२

इन उद्धरणों में 'उचित शिक्षा', 'चरित्र-सुधार' और 'नैतिक आदर्शों' के द्वारा काव्य में अत्यन्त व्यक्त रूप में नैतिक मूल्यों की प्रतिष्ठा की गयी है।

प्लेटो का मत तो सर्व-विदित ही है। उन्होंने सत्य और शिव को ही निकष बनाकर काव्य की गर्हणा की है।

होमर की आलोचना करते हुए प्लेटो ने अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ 'गणराज्य' में लिखा है—'किन्तु ग्लाउकोन मोचो, यदि होमर मनुष्यों को शिक्षा देने और उनका सुधार करने में समर्थ होता, यदि वह केवल अनुकरण में ही नहीं, वरन् उन विषयों के परिज्ञान में सफल होता, तो क्या उसके अनेक अनुयायी न होते, जो उससे प्रेम करते और उसका आदर करते।' ^३

कवि के विरुद्ध उनका निर्णय स्पष्ट है—'अतएव हम न्यायपूर्वक एक सुशामित नगर में उसका (कवि का) प्रवेश निषिद्ध कर सकते हैं, क्योंकि वह आत्मा के इस पक्ष (आवेग) को उद्बुद्ध, पोषित और दृढ़ करता है तथा विवेक पक्ष को नष्ट करता है।' ^४

इसी प्रकार काव्य के समर्थकों का आह्वान करते हुए इसी ग्रन्थ में अन्यत्र उन्होंने लिखा है—'(क्योंकि) यदि वे यह मिद्ध कर सकें कि कविता मनोरंजक होने के साथ उपयोगी भी है, तो इससे बड़ा लाभ होगा।' ^५

अरस्तू ने कदाचित् इसी आह्वान को स्वीकार कर अपने 'काव्य-शास्त्र' में काव्य के भव्यतर सत्य और शिव का अत्यन्त तर्कपूर्ण रीति से प्रतिपादन किया है।

१—ग्रीक लिटरेरी क्रिटिसिज्म (डेनिस्टन), पृ० १२,

२—ग्रीक लिटरेरी क्रिटिसिज्म (डेनिस्टन), पृ० १४

३— " " " " पृ० ८४

४— " " " " पृ० ८८

अरस्तू के उपरांत यूरोप के काव्य-शास्त्र के इतिहास में इस प्रश्न पर निरन्तर विवाद रहा है। वहाँ इसके पक्ष-विपक्ष को लेकर आलोचकों के कई वर्ग बन गये हैं। एक वर्ग उन आलोचकों का है जो नैतिक मूल्यों को ही काव्य का आधार मानते हैं। प्राचीनों में होरेस ने, सत्रहवीं शती में मिल्टन आदि ने, उन्नीसवीं शती में रस्किन जैसे विचारकों ने अत्यन्त दृढ़ता के साथ काव्य में नैतिक मूल्यों को प्रतिष्ठा की है और शुभागुणों को धारणाओं तथा बहुजन-हित के आदर्शों को काव्य का मानदण्ड घोषित किया है।

“किसी राष्ट्र की कला उसकी नैतिक स्थिति की द्योतक है।” (रस्किन, लेक्चर्स ऑन आर्ट। ३।६७) उन्नीसवीं शती के अन्त में रूसी साहित्यकार टाल्सटाय ने आनन्द और सौन्दर्य का निषेध करते हुए मानव-एकता को कला का उद्देश्य घोषित किया—“अन्त में यह (कला) आनन्द नहीं है, वरन् मानव-एकता का साधन है, जो मानव-मानव को सह-अनुभूति के द्वारा परस्पर सम्बद्ध करती है।” (कला क्या है? १८९८ ई०)।

।। इधर मार्क्स के अनुयायी बीसवीं शती के काइवेल आदि प्रगतिशील आलोचकों ने भी अपने दृष्टिकोण से जनहित को ही काव्य की अंतिम कमीटी माना है—जनजीवन के लिए उपयोगी तथा सामाजिक चेतना के विकास में सहायक सत्त्व ही काव्य के सच्चे मान हैं।

वस्तुतः इस नीतिवादी वर्ग के अन्तर्गत तीन उपवर्ग हैं १—जो काव्य में हृदय अर्थ में सदाचार अर्थात् धर्माधर्म पर आश्रित नैतिक मूल्यों की प्रतिष्ठा करता है—रस्किन आदि। २—जो मानव के सुख-दुःख, शक्ति और दुर्बलता पर आश्रित कल्याणमूलक मानवीय मूल्यों को ग्रहण करता है, जैसे टाल्सटाय आदि। ३—जो मानव-समाज के भौतिक उत्कर्ष के साधक सामाजिक मूल्यों को प्रमाण मानता है—काइवेल आदि। इन तीनों उपवर्गों का मूल आधार एक है—ये सभी आलोचक या तो सौन्दर्य का निषेध करते हैं, या उसको शिव के अधोन्मथ मानते हैं, या फिर सुन्दर को शिव से अभिन्न मानते हैं।

।।।। प्रतिपक्ष में भी आलोचकों के दो उपवर्ग हैं। एक तो वे हैं जो काव्य में नैतिक मूल्यों को सर्वथा अस्वीकार करते हैं। विक्टर ह्यूगो, स्विनबर्न और ‘कला कला के लिए’ सिद्धान्त के प्रतिपादक सभी आलोचक—पेटर, ह्विसलर, आस्कर वाइल्ड, ब्रेडले, क्लाइव वेल् आदि इस वर्ग के अन्तर्गत आते हैं। इनका विश्वास है कि काव्य अथवा कला अपना उद्देश्य आप ही है। सौन्दर्य की सृष्टि अपने आप में अपनी सिद्धि है, उसके अतिरिक्त किसी नैतिक प्रयोजन की पूर्ति काव्य के लिए अप्रासंगिक है। काव्य का ससार अपने आप में

स्वतंत्र एक निराला समार है, अत सामान्य लोक-नियम तथा रीति-नीति आदि का उसके साथ कोई सम्बन्ध नहीं है। “कविता का मूल्य उसके नैतिक अर्थ या प्रयोजन पर किसी प्रकार निर्भर नहीं रहता, वर्जिल द्वारा सीजर का अथवा ड्राइडन द्वारा स्टुअर्ट नृपति का यशोगान देश-भक्ति अथवा स्वातन्त्र्य-प्रेम से अनुप्रेरित वेवियस या सैटिल द्वारा व्यक्त अत्याचार के प्रति उदात्त से उदात्त आक्रोश की अपेक्षा अधिक काम्य है।” स्विनबर्न—(ऐसेज एंड स्टडीज)।

दूसरा उपवर्ग ऐसे आलोचकों का है जो आनन्द को काव्य का एकमात्र या प्रमुख प्रयोजन मानते हैं। शिलर, कॉलरिज, शैले आदि रोमानी आलोचक प्रायः इसी वर्ग में आते हैं। “समस्त कला का लक्ष्य है आह्लाद, मानव-सुख से अधिक उदात्त और गभीर कोई समस्या नहीं है।” (शिलर)

इनमें और कलावादियों में अन्तर यह है कि ये कला को निष्प्रयोजन नहीं मानते। सौन्दर्य की सृष्टि में ये भी विश्वास करते हैं, किन्तु वह निश्चेष्ट नहीं है—आनन्द उसका निश्चित उद्देश्य है। यह आनन्द पार्थिव आनन्द से भिन्न है, इसमें अनिवर्चनीय तत्त्व का समावेश है, परन्तु यह न तो कोई आकस्मिक घटना है और न आनुपंगिक लब्धि मात्र है—यह काव्य का परम प्राप्य है। काव्य का चरम मूल्य यह आह्लाद ही है—नैतिक मूल्य काव्य के सहज मूल्य नहीं है। यदि वे आह्लाद के साधक हैं तो काव्य में ग्राह्य है और यदि बाधक हैं तो अप्राह्य।

इस प्रकार नैतिक मूल्यों के विषय में उपर्युक्त दोनों उपवर्गों का दृष्टिकोण समान है—काव्य को ये नीति-विरोधी तो नहीं मानते; परन्तु नीति-निरपेक्ष अवश्य मानते हैं। वास्तव में इन दोनों का आधार प्रायः एक ही है—‘कला कला के लिए’ सिद्धान्त आह्लाद-सिद्धान्त का ही विकास है और इस दृष्टि से कलावादियों को आह्लादवादी आलोचकों की ही बौद्धिक सन्तान माना जा सकता है।

इन दोनों अतिवादों के बीच एक तीसरा मध्यम मार्ग भी है, जो अधिक संतुलित और विवेकपूर्ण है। प्राचीनो में रोमी मनीषी सिसरो, यूनानी आचार्य लाजाइनस, अठारहवीं शती में ड्राइडन तथा गेटे और आधुनिकों में मैथ्यू आर्नल्ड आदि ने इसी को ग्रहण किया है। ये आलोचक नैतिकता और आनन्द में, शिव और सुन्दर में कोई विरोध न मानकर नैतिक सौन्दर्य को काव्य का लक्ष्य मानते हैं। कजिन के शब्दों में ‘कला का उद्देश्य नैतिक सौन्दर्य की अभिव्यक्ति है।’ ये एक ओर नैतिकता को रूढ़ियों से मुक्त कर उसे जीवन का व्यापक मानवीय आधार प्रदान करते हैं और दूसरी ओर आनन्द

को मनोरजन अथवा स्नायविक उत्तेजना से भिन्न परिष्कृत एव स्वस्थ रूप में ग्रहण करते हैं। इनका तर्क यह है कि जो जीवन के लिए कल्याणकारी नहीं है, वह आनन्द का विषय नहीं बन सकता—इसके विपरीत स्वस्थ आनन्द निश्चित रूप से जीवन के लिए हितकर है। अपने चरम रूप में आनन्दवादी मूल्यों और नैतिक मूल्यों में कोई भेद नहीं रह जाता। सदाचार की साधना आनन्द के लिए ही तो की जाती है, और उधर स्थायी आनन्द जीवन के उत्कर्षक मूल्यों के द्वारा ही सम्भव है। मैथ्यू आर्नल्ड ने इस दृष्टिकोण की अत्यन्त मार्मिक श्याख्या की है—“नैतिकता को प्रायः सकीर्ण और अशुद्ध अर्थ में ग्रहण किया जाता है, उसका सम्बन्ध ऐसे विचारों और विश्वासों के साथ स्थापित किया जाता है जिनका समय बीत चुका है। वह अब रुढ़िवादियों और व्यावसायिक लोगों के हाथ में पड़ गयी है, उससे कुछ लोग ऊब उठते हैं। कभी कभी हमें उसके विरुद्ध विद्रोह रुचिकर प्रतीत होने लगता है—ऐसी कविता में रस आने लगता है, जो उमर खैयाम के इन शब्दों को सिद्धान्त-वाक्य मानकर चलती है ‘जो समय हमने मसजिद में नष्ट किया है, उसकी क्षति-पूर्ति, आओ, मदिरालय में चल कर करें।’ अथवा हमको ऐसी कविता में अभिरुचि हो जाती है जिसमें नैतिक मूल्यों की उपेक्षा रहती है, ऐसी कविता में जिसकी विषय-वस्तु चाहे जैसी हो किन्तु रूपाभिव्यजना कौशलपूर्ण तथा रमणीय होती है। ये दोनों ही आत्म-प्रवचना की स्थितियाँ हैं—और इस आत्म-प्रवचना का सबसे सफल उपचार यह है कि हम उस उदात्त एवं अक्षय-अर्थवान् शब्द ‘जीवन’ पर अपना ध्यान केन्द्रित कर उसकी आत्मा का साक्षात्कार करना सीखें। नैतिक मूल्यों के प्रति विद्रोही काव्य जीवन के प्रति विद्रोही है, नैतिक मूल्यों के प्रति पराङ्मुख काव्य जीवन के प्रति पराङ्मुख है।”^१

भारतीय काव्य-शास्त्र में काव्य-प्रयोजन को अनुबन्ध-चतुष्टय का प्रमुख अंग मानकर उसका अत्यन्त गभीर विवेचन किया गया है। किन्तु यहाँ यह प्रश्न कभी विवाद का विषय नहीं रहा। प्रायः सभी आचार्य काव्य-प्रयोजन के विषय में एकमत रहे हैं। अवधान का थोड़ा-बहुत अन्तर अवश्य रहा है, पर इसको लेकर कभी दो विरोधी दल खड़े नहीं हुए। भरत ने काव्य को धर्म की ओर प्रवृत्त करने वाला (धर्म्य) और लोकोपदेशक कहा है। उधर भामह ने उसे पुरुषार्थ-चतुष्टय अर्थात्—धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष का साधक माना है, जिसको रुद्रट, और विश्वनाथ आदि ने भी यथावत् ग्रहण किया है—

चतुर्वर्गफलप्राप्तिः सुखादल्पधियामपि । (विश्वनाथ)

१—एसेज इन क्रिटिसिज्म ।

यह एक पक्ष है। दूसरा पक्ष है आनन्द -

चतुर्वर्गफलास्वादमव्यतिक्रम्य तद्विदाम्

काव्यामृतरसेनान्तश्चमत्कारो वितन्यते—(कुन्तक-व० जी० १, ५)

काव्य के द्वारा चतुर्वर्गफल-प्राप्ति में भी अधिक काम्य अन्तश्चमत्कार की उपलब्धि होती है।—अर्थात् काव्य के दो मूल प्रयोजन हैं (१) धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष की सिद्धि—दूसरे शब्दों में ऐहिक और आमुष्मिक जीवन की सफलता और (२) आनन्द। ये दोनों सिद्धियाँ परस्पर विरोधी न होकर एक दूसरे की पूरक हैं। चतुर्वर्ग की परिणति यदि आनन्द में न हो, तो उसका प्रयोजन ही क्या? और, सफल जीवन के बिना आनन्द की ही स्थिति क्या? इसमें सन्देह नहीं कि इन दोनों में रसास्वाद-जन्य अन्तश्चमत्कार को अधिक महत्त्व दिया गया है—उसे ही सकलप्रयोजनमौलिभूत कहा गया है, परन्तु उसमें नैतिक मूल्यों का तिरस्कार अथवा उपेक्षा नहीं है। रस को काव्य का प्राण मानते हुए भी भारतीय काव्य-शास्त्र के अग्रणी आचार्यों ने उसके लिए औचित्य का आधार अनिवार्यतः माना है—‘ओचित्योपनिबन्धस्तु, रसस्योपनिषत्परा।’ (ध्वन्यालोक)। यो नो औचित्य के अनेक रूप हैं, परन्तु उन सबमें प्रमुख है नैतिक औचित्य जिसके अभाव में रस दुष्ट होकर रसाभास बन जाता है। वास्तव में भारतीय रस-कल्पना के पीछे नैतिक आधार इतने सहज रूप में वर्तमान रहा है कि यहाँ दोनों में किसी प्रकार के विरोध की संभावना ही नहीं हुई। यहाँ सत्त्व का उद्रेक रस की आवश्यक भूमिका मानी गयी है। अतः विभाव, अनुभाव, स्थायी, संचारी सभी के निरूपण में मत्-असत् का विवेक रहा है, परन्तु यह नैतिक विवेक परिपाक की प्रक्रिया तक ही रहता है। रसोद्रेक की अवस्था अखण्ड आनन्द की अवस्था है, जहाँ सदसद्, नैतिक-अनैतिक का कोई ज्ञान नहीं रहता। इस प्रकार भारतीय काव्य-शास्त्र में नैतिक मूल्यों और आनन्दवादी मूल्यों में सहज सामंजस्य रहा है—नैतिक मूल्यों के आधार पर ही काव्य के द्वारा आनन्द की सिद्धि होती है। प्राधान्य निश्चय ही आनन्द का रहा है—और आनन्द परिपाक की पूर्णता में नैतिक भेदाभेद से मुक्त शुद्ध-बुद्ध माना गया है, परन्तु उसका आधार निश्चित रूप से सदाचार ही रहा है।

हिन्दी के काव्य-शास्त्र में नैतिक मूल्यों की सबसे प्रबल प्रतिष्ठा प्राचीनों में गोस्वामी तुलसीदास ने और अर्वाचीनों में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने की है। तुलसीदास का निश्चित मत है—

कीरति, भनिति, भूति भल सोई।

सुरसारि सम सब कहैं हित होई॥

अर्थात्—काव्य का मुख्य उद्देश्य है सर्वहित। इसी को दृष्टि में रखकर तुलसी ने अपने काव्य की रचना की है। यद्यपि रामचरितमानस के आरम्भ में उन्होंने यह घोषणा की है कि मैं रघुनाथ-गाथा का निवन्धन स्वान्त सुखाय ही कर रहा हूँ, फिर भी उनका स्वान्त सुख लोकसुख का ही पर्याय बन गया था। इसीलिए अपने मगलश्लोक में वे वाणी और विनायक की साथ-साथ वन्दना करते हैं। वाणी और विनायक का यह युगपत् स्मरण उनकी काव्य-दृष्टि को और भी स्पष्ट कर देता है—वाणी काव्य-सौन्दर्य की प्रतीक है और विनायक लोक-मगल के, अतएव उन दोनों के सहयोग से कवि अपने काव्य में सुन्दर और शिव दोनों को सिद्ध करने की प्रार्थना करता है। सुन्दर और शिव की यह सिद्धि ही तुलसी के मत से काव्य का उद्देश्य है। अर्वाचीनो में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने भारतीय काव्य-शास्त्र तथा पाश्चात्य आलोचना-शास्त्र एवं मनोविज्ञान आदि के द्वारा इसी सिद्धान्त को शास्त्रीय भूमिका पर प्रतिष्ठित किया है—

“भीतरी और बाहरी सौन्दर्य, रूप-सौन्दर्य और कर्म-सौन्दर्य के मेल की यह आदत धीरोदात्त आदि भेद-निरूपण से बहुत पुरानी है और बिल्कुल छूट भी नहीं सकती। यह हृदय की एक भीतरी वासना की तुष्टि के लिए कला की रहस्यमयी प्रेरणा है। मगल-शक्ति के अधिष्ठान राम और कृष्ण जैसे पराक्रमशाली और धीर हैं, वैसा ही उनका रूप-माधुर्य और शील भी लोकोत्तर है। लोक-हृदय आकृति और गुण-सौन्दर्य और सुशीलता एक ही अधिष्ठान में देखना चाहता है।” (रस-मीमांसा, पृ० ६०-६१)

अरस्तू का मत उपरि-विवेचित मतों में से किसके अनुकूल है? स्पष्टतः पाश्चात्य आलोचना-शास्त्र के दोनों अतिवादों के साथ उसकी सगति नहीं बैठती। वे आनन्द को काव्य की मूल सिद्धि मानते हैं और काव्यगत मूल्यों को नैतिक मूल्यों से पृथक् रखते हैं, परन्तु नैतिकता का न तो निषेध करते हैं, न उपेक्षा। कला या काव्य की स्वतंत्र सत्ता और स्वतंत्र प्रयोजन मानते हुए भी वे ‘कला कला के लिए’ सिद्धान्त के समर्थकों की भाँति उसे नीति-निरपेक्ष नहीं मानते। इसी प्रकार नीतिवादियों की भाँति वे नैतिक मूल्यों को काव्य का प्रमुख उद्देश्य भी नहीं मानते—उनका स्पष्ट मत है कि केवल नैतिक भावना का परितोष काव्य की कसौटी नहीं है। अरस्तू के विवेचन का मूल आधार इतना विवेक-पुष्ट है कि इस प्रकार के अतिवाद उनको स्वीकार्य हो ही नहीं सकते। उन्होंने वास्तव में यहाँ भी सामान्य बुद्धि द्वारा अनुमोदित मध्यम मार्ग ही ग्रहण किया है और काव्य में आनन्दवादी मूल्यों को प्रधानता देकर भी उनको नैतिक मूल्यों द्वारा पोषित माना है। इस प्रकार नैतिक मूल्य उनके मत से

मिद्धि न हाकर काव्य के पोषक अंग है—परन्तु अपने व्यापक रूप में ही, रूढ़ और सकीर्ण रूप में नहीं। ड्राइडन, मैथ्यू आर्नल्ट आदि का भी यही मत है। वास्तव में आभिजात्यवादी काव्य-दर्शन का यही दृष्टिकोण रहा है, और इनका मूल मकैत अरस्तू में ही प्राप्त हुआ है।

सारांश—पाराश यह है कि अरस्तू के अनुसार काव्य का मुख्य प्रयोजन है विशिष्ट आनन्द। इसके अतिरिक्त ज्ञानार्जन और व्यापक अर्थ में मानव-सत्य की शोध भी उसकी उपलब्धियाँ हैं। नैतिक मूल्यों का स्थूल रूप में प्रस्थापन काव्य का अभीष्ट नहीं है, परन्तु उपर्युक्त उद्देश्यों की पूर्ति के लिए अर्थात् विशिष्ट आनन्द तथा मानव-सत्य की सिद्धि के लिए नैतिक भावना का परितोष भी प्रायः आवश्यक ही है। सारत उनके मत से ये ही काव्य के प्रयोजन हैं।

काव्य-हेतु

काव्य-हेतुओं के विषय में भी अरस्तू का मत सामान्य विवेक-सम्मत एवं मतुलित है। यूनान के आरम्भिक विचारकों में काव्य की दैवी प्रेरणा से उद्भूत और कवि को अलौकिक प्रतिभा में सम्पन्न मानने की प्रवृत्ति थी। होमर ने अपने दोनों महाकाव्यों के मगलाचरण में दैवी प्रेरणा का आवाहन किया है —

१—देवी ! अखिलेन पेल्लेउस के क्रोध के गान गाओ। (ईलिअद)

२—जो उस की आत्मजे ! उस यायावर की कथा का गान करो ।

ओद्युस्सेइआ (ओडिसी)

इसी प्रकार हेसिओद ने भी लिखा है कि जब मैं पर्वत पर मेघ-चारण कर रहा था, तब वाग्देवता ने मेरे मानस को काव्य की दिव्य प्रेरणा से अन्तःस्फूर्त कर दिया।

यह धारणा प्लेटो तक किमी न किमी रूप में वर्तमान रही, किन्तु धीरे-धीरे वहाँ व्यावहारिक दर्शन का विकास हुआ और अरस्तू ने अत्यन्त निरावेग मन से काव्य का भी विवेकपरक व्याख्यान प्रस्तुत किया।

दैवी प्रेरणा का निषेध

उन्होंने दैवी प्रेरणा आदि रहस्यात्मक कारणों को छोड़ मानव-स्वभाव की दो प्रवृत्तियों में काव्य के मूल कारणों का अनुसन्धान किया। ये दो प्रवृत्तियाँ हैं—(१) अनुकरण की प्रवृत्ति, (२) सामजस्य की प्रवृत्ति। मनुष्य अनुकरण के द्वारा ही ज्ञानार्जन कर आनन्द प्राप्त करता है, अतः अनुकरण

की प्रवृत्ति मानव-स्वभाव में निसर्ग-जात है। उधर, सामजस्य और लय की प्रवृत्ति भी उसमें उतनी ही स्वाभाविक है—मानव-मन अनेकता में एकता स्थापित कर, जीवन की गति में लय का विधान अपने स्वभाव की प्रेरणा में ही करता है। इन दोनों—अनुकरण और सामजस्य—के योग से काव्यकरण-प्रवृत्ति का विकास होता है। वास्तव में अनुकरण और समजन का योग ही पुनर्त्पादन का रूप धारण कर लेता है। इस प्रकार अरस्तू के अनुसार काव्य का मूल हेतु दैवी प्रेरणा न होकर मानव-स्वभाव की प्रवृत्ति ही है, जिसका प्रयत्नपूर्वक उचित विकास किया जा सकता है।

अरस्तू के दोनों ग्रन्थों—काव्य-शास्त्र और भाषण-शास्त्र—के अध्ययन से यह सर्वथा स्पष्ट है कि उनके मत से काव्य एक कला है—उसका एक निश्चित रीति-विधान है, जिसके सम्यक् परिपालन से नैपुण्य का अर्जन किया जा सकता है। काव्य-शास्त्र और भाषण-शास्त्र के विस्तृत रचना-सकेत इस तथ्य के अकाट्य प्रमाण हैं कि उनके अभ्यास से कवि-कर्म में सफलता प्राप्त करना सम्भव था। इस प्रकार अरस्तू ने निश्चय ही निपुणता और अभ्यास पर यथेष्ट बल दिया है, जो मानव-प्रयत्न-माध्य गुण हैं। काव्य के कला-रूप को इतना अधिक महत्व देने का अर्थ भी यही है, परन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि उन्होंने प्रतिभा की उपेक्षा की है। भाषण-शास्त्र में एक स्थल पर उन्होंने स्पष्ट लिखा है कि कविता अन्तःस्फूर्त वस्तु है।^१ काव्य-शास्त्र में भी अनेक प्रसंगों में प्रतिभा का स्पष्ट उल्लेख है। उदाहरण के लिए —

(१) 'ऐसा प्रतीत होता है कि इस क्षेत्र में भी अपनी सहज प्रतिभा अथवा निपुणता के बल पर उसने (होमर ने) सत्य का साक्षात्कार कर लिया था।'^२

(२) 'इस (लाक्षणिक प्रयोग के) कौशल का उपार्जन नहीं हो सकता, यह तो प्रतिभा का लक्षण है।'^३

(३) 'अतः काव्य-सृजन के लिए कवि में प्रकृतिदत्त प्रतिभा अथवा ईप्सु विक्षेप आवश्यक है। पहली स्थिति में कवि किमी भी चरित्र के साथ तादात्म्य कर सकता है और दूसरी में वह 'स्व' की भूमिका से ऊपर उठ जाता है।'

१—भाषण-शास्त्र, ३।७, ११

२—काव्य-शास्त्र, पृ० २४

३—काव्य-शास्त्र, पृष्ठ ६१

उपर्युक्त उद्धरणों में प्रतिभा के महत्त्व की स्वीकृति असदिग्ध है—वस्तु-सघटन, भाव तथा शील के चित्रण, और अभिव्यजना—काव्य-सृजन के इन तीनों अंगों के लिए ही प्रतिभा की अनिवार्य अपेक्षा है।

यूरोप के काव्य-शास्त्र में अरस्तू तथा उनके पूर्ववर्ती-परवर्ती आचार्य प्रतिभा की अपने-अपने ढंग में व्याख्या करते रहे हैं—आज मनोविज्ञान के विकास के माध्यम प्रतिभा-सम्बन्धी धारणा में और भी परिवर्तन हुआ है, परन्तु कदाचित् उसका मूल अर्थ बहुत नहीं बदला। (क) आरम्भ में प्रतिभा के सम्बन्ध में यह कल्पना थी कि वह किसी दैवी शक्ति की अन्तःस्फुरण है—प्रतिभा सर्जना के क्षणों में कोई दैवी शक्ति कवि की आत्मा पर अधिकार कर स्वयं ही उसको वाणी से बोल उठती है। भारतीय चिन्तन में सरस्वती के विषय में भी इसी प्रकार की रहस्यमयी कल्पना विद्यमान है। (ख) विवेकपूर्ण विचार-प्रणाली के विकास के माध्यम-साथ उपर्युक्त अतिप्राकृत कल्पनाओं का ह्रास होता गया और मानव-जीवन के अन्तर्गत ही प्रतिभा की परिभाषाएँ की गईं। आत्मा की अन्तःस्फुरणों को उसका मूल आवार माना गया। यह असाधारण अवस्था एक प्रकार के विक्षेप^१ के रूप में मान्य हुई। यूरोप में, मध्ययुग में, उसके बाद पुनर्जागरण काल में, और आगे १९ वीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध तक स्वच्छन्दता-वादी काव्य-दर्शन में इस धारणा का ही प्राबल्य रहा। अन्य शक्तियों की अपेक्षा अत्यधिक संवेदनशील होने के कारण कवि के लिए इस प्रकार की अवस्था सहज स्वाभाविक होती है। भारतीय काव्य-शास्त्र में अभिनवगुप्त^२ ने इसे 'रसावेश की स्थिति' कहा है और महिम भट्ट^३ के अनुसार यह चित्त की वह असाधारण स्थिति है जब कवि की प्रज्ञा पदार्थ के सच्चे स्वरूप का स्पर्श करती हुई सहसा उद्वुद्ध हो जाती है। (ग) आज के वैज्ञानिक युग में आकर प्रतिभा का सम्बन्ध चेतना के अन्तर्द्वन्द्व और वश-प्रभाव आदि के साथ स्थापित किया गया। हमारे काव्य-चिन्तन में कुतूहल आदि ने वश-प्रभाव के स्थान पर प्रावृत्तन जन्म-संस्कार को प्रतिभा का मूल कारण माना है।

अरस्तू ने कवि-प्रतिभा के स्वरूप और धर्म का पृथक् विवेचन नहीं किया, परन्तु उपरिलिखित उद्धरणों में उनकी धारणा बहुत-कुछ स्पष्ट हो जाती है।

१—पै.जी

२—प्रतिभा अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षमा प्रज्ञा। तस्या विशेषो रसावेशवैशद्य-मौन्दर्यकाव्यनिर्माणक्षमत्वम्।

३—रमानुगुणशब्दार्थचिन्तास्तिमितचेतन।

क्षण स्वरूपस्पर्शोत्था प्रज्ञैव प्रतिभा कवे ॥

प्रतिभा का स्वरूप—(१) प्रतिभा के स्वरूप के विषय में दैवी शक्ति के प्रवेश की कल्पना अरस्तू को मान्य नहीं थी। उनके पुष्ट विवेक ने इस प्रकार की रहस्य-कल्पनाओं को दृढ़ता के साथ अस्वीकार किया है। (२) प्राक्तन जन्म में उनको कदाचित् विश्वास न था और वश-प्रभाव आदि की धारणाएँ भी उस समय तक बहुत स्पष्ट नहीं हुई थी। (३) उन्होंने तो प्रतिभा को आत्मा की सहजात शक्ति अथवा अन्तःप्रेरणा के रूप में ही ग्रहण किया है। यह लोक-शास्त्र द्वारा अर्जित ज्ञान अथवा निपुणता और रचना-अभ्यास जैसे प्रयत्न-साध्य गुणों से भिन्न है। (४) अपनी अमाधारणता के कारण प्रतिभा की अभिव्यक्ति ईषत् विक्षेप के समान होती है जब कि सामान्य व्यवहार-विवेक और उम पर आधृत तर्कसम्मत वस्तु-सम्बन्ध-ज्ञान नष्ट हो जाता है।

प्रतिभा के धर्म—(१) प्रतिभा के प्रभाव से कवि 'स्व' की भूमिका से ऊपर उठ जाता है और काव्य-निबद्ध पात्रों के भावों का यथावत् अनुभव करने लगता है। प्रतिभा का यह आन्तरिक और मौलिक धर्म है। (२) दूसरा धर्म है काव्योचित का ग्रहण और अकाव्योचित का त्याग, जिसके द्वारा कवि वस्तु-सघटन तथा अभिव्यजना आदि में सिद्धि-लाभ करता है।

भारतीय काव्य-शास्त्र में आरम्भ से ही प्रतिभा का बड़ा महत्त्व रहा है और प्रायः सभी प्रमुख आचार्यों ने उसका विवेचन किया है। सारत भारतीय आचार्यों के मत से प्रतिभा रसावेश से प्रेरित प्रज्ञा का एक रूप है, अपूर्व-वस्तु-निर्माण उसका प्रमुख धर्म है और प्राक्तन जन्म-संस्कार उमका कारण है। अरस्तू ने प्रतिभा के कारण का उल्लेख नहीं किया। कुछ व्यक्तियों में दूसरों की अपेक्षा आत्मा की सहजात शक्ति का आधिक्य होता है, ये व्यक्ति साधारण न होकर असाधारण होते हैं—नाना-वैचित्र्य-रूप ससार में ऐसा प्रकृत्या दृष्टिगोचर होता है। अरस्तू की सामान्य विवेक-बुद्धि ने उसे यथावत् स्वीकार कर लिया। प्राक्तन जन्म अथवा वश-प्रभाव आदि में उसकी कार्य-कारण-शृंखला ढूँढने का प्रयत्न उन्होंने नहीं किया—प्रकृति को ही इसका कारण मानकर सतोप किया। स्वरूप के विषय में उनका निष्कर्ष मूलतः भारतीय मत से भिन्न नहीं है। भारतीय सिद्धान्त के अनुसार प्रख्या और उपाख्या आत्मा की शक्तियाँ हैं—ये ही प्रतिभा के दो रूप हैं। अरस्तू के अनुसार 'स्व' की भूमिका से उठकर निबद्ध पात्रों के साथ तादात्म्य स्थापित करना कवि-प्रतिभा का आन्तरिक धर्म है। भारतीय काव्य-शास्त्र में भट्ट नायक ने इस शक्ति को भावकत्व नाम से अभिहित किया है। उनके मत से भावकत्व वह शक्ति है जिसके द्वारा

विशेष की निविशेष रूप में अनुभूति होती है। यद्यपि भट्टनायक का अभिप्राय यहाँ महृदय में ही है—भावकत्व के द्वारा प्रमाता 'स्व' की भूमिका से ऊपर उठकर कवि-निवद्ध पात्रों के साथ तादात्म्य कर लेता है, फिर भी व्यजना में इसमें कवि का भी निश्चित रूप से अन्तर्भाव है। वास्तव में, भावकत्व की यह शक्ति आवुनिक आलोचना-शास्त्र की कल्पना-शक्ति का ही पूर्वाभास है—भट्टनायक ने इनके द्वारा कवि की मौलिक कल्पना-शक्ति^१ की ओर ही निर्देश किया है। हाँ, भारतीय काव्य-शास्त्र द्वारा प्रतिपादित 'अपूर्व-वस्तु-निर्माण-क्षमता' का अरस्तू ने कहीं उल्लेख नहीं किया। इसका कारण यह था कि उनका स्वभाव जीवन और सिद्धान्त दोनों में अपूर्वता का कायल नहीं था—अपने सभी ग्रन्थों में उन्होंने अद्भुत और अपूर्व तत्त्वों का विवेक-सम्मत व्याख्यान प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया है। अतः उन्होंने वस्तु के मन्वे स्वस्व की पहचान अर्थात् काव्योचित के ग्रहण तथा अकाव्योचित के त्याग को ही प्रतिभा का प्रमुख धर्म माना है, अपूर्व-निर्माण आदि को विशेष महत्त्व नहीं दिया। काव्य को 'प्रकृति का अनुकरण' मानकर चलने वाले आचार्यों के लिए यह स्वाभाविक ही था। किन्तु जैसा कि मैंने अनुकरण-सिद्धान्त के विवेचन में स्पष्ट किया है, अरस्तू का अनुकरण नव-निर्माण से बहुत भिन्न नहीं है और भट्ट तौत तथा अभिनवगुप्त आदि भारतीय आचार्यों का अपूर्व-निर्माण भी कोई कौगिकी मृष्टि या इन्द्रजाल नहीं है—दोनों का मूल सिद्धान्त बहुत भिन्न नहीं है। अन्तर केवल दृष्टिकोण का है—अरस्तू की दृष्टि व्यावहारिक एवं वस्तुपरक है, इसलिए उन्होंने इस प्रकार की 'अपूर्व' शब्दावली को अपने विवेचन में स्थान नहीं दिया।

काव्य-हेतुओं के—विशेष रूप में प्रतिभा और निपुणता के—सापेक्षिक महत्त्व के विषय में अरस्तू ने कहीं अपना स्पष्ट मत व्यक्त नहीं किया। एटकिन्स आदि का मत है—और अरस्तू के स्वभाव तथा दोनों ग्रन्थों की विवेचन-पद्धति के आधार पर यह निष्कर्ष अमगत नहीं है—कि प्रतिभा के महत्त्व को स्वीकार करते हुए भी उन्होंने निपुणता पर ही अधिक बल दिया है। अनुकरण का सिद्धान्त, काव्य की कला-रूप में स्वीकृति और प्रतिभा के विषय में प्रामाणिक सकेत—ये तीनों तथ्य इन निष्कर्षों को पुष्ट करने हैं कि कवित्व का अर्जन किया जा सकता है, वह प्रयत्न-माध्यम अथवा आहार्य कौशल है। इस निष्कर्ष को स्वीकार करने के उपरान्त तो यह मानना ही पड़ता है कि निपुणता काव्य का मुख्य हेतु है।

निपुणता के पीछे प्रतिभा की प्रेरणा अनिवार्य है, परन्तु प्रमुखता निपुणता की ही है। अरस्तू का इस विषय में कदाचित् यही अभिमत था।

यूरोप के परवर्ती मनीषियो ने इसको ग्रहण नहीं किया। होरेस और उनके अनुयायी नव्य-शास्त्रवादियों को छोड़ अन्य सभी काव्य-चिन्तकों ने प्रतिभा को ही प्राथमिकता प्रदान की। वास्तव में होरेस, पोप आदि का भी यह साहस नहीं हुआ कि प्रतिभा को गौण स्थान दे, परन्तु उनके विवेचन की मूल व्यञ्जना निपुणता और अभ्यास के ही पक्ष में थी।—भारतीय आचार्यों का बहुमत तो (अनजाने में ही) स्पष्ट रूप से अरस्तू के विरुद्ध रहा। यहाँ भी वामन आदि की प्रवृत्ति निपुणता की ओर अधिक थी। वामन ने प्रतिभान को कवित्व का बीज मानते हुए भी उसे 'लोक' और 'शास्त्र' के उपरान्त 'प्रकीर्ण' के अन्तर्गत गौण स्थान दिया है।^१ आचार्य मगल एक पग और आगे बढ़ गये हैं। उन्होंने निपुणता या व्युत्पत्ति को काव्य का मूल हेतु माना है, उनका निश्चित मत है कि व्युत्पत्ति कवि की 'अशक्ति' का सवरण कर सकती है —

‘कवे सन्नियतेऽशक्षितव्युत्पाया काव्यवर्त्मनि ।’

परन्तु संस्कृत काव्य-शास्त्र का यह प्रतिनिधि सिद्धान्त नहीं है। दण्डी से लेकर जगन्नाथ तक प्रायः सभी प्रतिनिधि आचार्यों ने प्रतिभा को ही मूल हेतु माना है, निपुणता और अभ्यास तो उसके पोषक हैं। इसीलिए मम्मट ने काव्य-हेतु का प्रयोग एकवचन में ही किया है—हेतुर्ननु हेतवः। काव्य-हेतुओं के सापेक्षिक महत्त्व के विषय में भारतीय काव्य-शास्त्र का प्रतिनिधि मत यही रहा है कि—

अव्युत्पत्तिकृतो दोष शक्त्या सन्नियते कवे । (आनन्दवर्धन)

अर्थात्—कवि की शक्ति (प्रतिभा) अव्युत्पत्ति-जन्य दोष का सवरण कर सकती है।

काव्य के भेद

अरस्तू ने अनुगम शैली से, विभिन्न आधार ग्रहण कर, काव्य के भेद किये हैं—ये आधार हैं कवि का व्यक्तित्व, काव्य का विषय, काव्य का माध्यम तथा रीति।^२ कवि का व्यक्तित्व सामान्यतः दो प्रकार का होता था (ख)—(१)

१—देखिए लेखक का ग्रन्थ 'भारतीय काव्य-शास्त्र की भूमिका'—पृ० १८

२—(क) 'फिर भी तीन बातों में वे एक दूसरे से भिन्न हैं—अनुकरण का माध्यम, विषय और विधि अथवा रीति।' (काव्य-शास्त्र, पृ० ६)

(ख) 'इसके पश्चात् लेखक के व्यक्तिगत स्वभाव के कारण काव्य-धारा दो दिशाओं में विभक्त हो गई।' (काव्य-शास्त्र, पृ० १४)

गभीरचेता एव उदात्त और (२) क्षुद्र-विनोदी । तदनुसार यवन आचार्य ने कवियों के दो वर्ग माने हैं—१—वीर-कवि और २—व्यग्य-कवि । इनके काव्य क्रमशः वीर-काव्य और व्यग्य-काव्य माने जा सकते हैं ।^१ उपलब्ध काव्य के विषय प्रायः तीन प्रकार के होते थे—(१) यथार्थ से उत्कृष्ट, (२) यथार्थवत् और (३) यथार्थ से निकृष्ट । इन्हीं के आधार पर काव्य के भी तीन भेद हुए—(१) यथार्थ से उत्कृष्ट मानव-जीवन का चित्रण करने वाले काव्य, (२) यथार्थ मानव-जीवन का चित्रण करने वाले काव्य, (३) यथार्थ से निकृष्ट मानव-जीवन का चित्रण करने वाले काव्य ।^२ विषय की ही दृष्टि से अरस्तू ने अन्यत्र पाँच अन्य काव्य-भेदों का उल्लेख किया है—(१) महाकाव्य, (२) त्रासदी, (३) कामदी, (४) रौद्रस्तोत्र और (५) सगीत-काव्य^३ । महाकाव्य और त्रासदी में उदात्त विषय रहता है, कामदी में व्यग्य और अवगोति का प्राधान्य रहता है, रौद्रस्तोत्र में रौद्ररस-प्रधान नृत्य-लय-नयुक्त स्तवन आदि और सगीत-काव्य में कोमल भावनाएँ प्रमुख रहती हैं । अनुकरण-रीति की दृष्टि से काव्य के दो भेद किये गये हैं—‘क्योंकि माध्यम एक हो और विषय भी एक हो, फिर भी कवि या तो समाख्यान द्वारा अनुकरण कर सकता है . . . अथवा अपने पात्रों को जीवित-जागृत और चलते-फिरते प्रस्तुत कर सकता है ।’ (काव्य-शास्त्र, पृ० ११) । स्पष्ट शब्दों में ये दो भेद हैं—(१) समाख्यान-काव्य, (२) दृश्य-काव्य । इसी प्रकार माध्यम-भेद से भी उन्होंने काव्य के दो प्रकार माने हैं (१) पद्य-काव्य, (२) गद्य-काव्य—‘इसी प्रकार भाषा में भी—गद्य हो या सगीत-विहीन पद्य ।’ (पृ० १०)

१—‘गभीरचेता लेखको ने उदात्त व्यापारों और सज्जनों के क्रिया-कलाप का अनुकरण किया । जो क्षुद्र वृत्ति के थे, उन्होंने अधम जनो के कार्यों का अनुकरण किया और जिस प्रकार प्रथम वर्ग के लेखको ने देव-सूक्त और यशस्वी पुराणों की प्रगस्तियाँ लिखी, उसी प्रकार इन लोगों ने पहले-पहल व्यग्य-काव्य की रचना की ।’ (काव्य-शास्त्र, पृ० १४)

२—‘इस प्रकार प्राच्य कवियों के प्रायः दो भेद थे—वीर-कवि और व्यग्य-कवि ।’ (काव्य-शास्त्र, पृ० १५)

३—‘यह विभाजन मुख्यतः नैतिक आचरण पर आधारित है । अतः यह निष्कर्ष निकलता है कि हमें या तो यथार्थ जीवन से श्रेष्ठतर रूप प्रस्तुत करना होगा, या हीनतर या फिर यथार्थवत् ।’ (काव्य-शास्त्र, पृ० ९)

४—‘महाकाव्य, त्रासदी, कामदी और रौद्रस्तोत्र . अपने सामान्य रूप में अनुकरण के ही प्रकार हैं ।’ (काव्य-शास्त्र, पृ० ६)

उपर्युक्त विवेचन का सारांश यह है —

कवि-व्यक्तित्व के अनुसार काव्य-भेद — (१) वीर-काव्य और व्यंग्य-काव्य । वीर-काव्य के अन्तर्गत देव-सूक्त, महाकाव्य तथा उदात्त चरित्रों का प्रदर्शन करने वाली त्रासदी आती है और व्यंग्य-काव्य के अन्तर्गत कामदी, अव-गीति-काव्य आदि ।

विषय के अनुसार काव्य-भेद—(१) उदात्त काव्य, (२) यथार्थ काव्य और (३) क्षुद्र काव्य ।

उदात्त के अन्तर्गत—महाकाव्य, त्रासदी और देव-सूक्त आदि । यथार्थ काव्य के अन्तर्गत—यथार्थ जीवन का अंकन करने वाले काव्य । क्षुद्र काव्य के अन्तर्गत—कामदी (प्रहसन), अवगीति-काव्य ।

मिश्र—रौद्रस्तोत्र, जिसमें एक ओर ओजपूर्ण भावों और दूसरी ओर मस्ती का सम्मिश्रण रहता था ।

अनुकरण - रीति के अनुसार काव्य-भेद — १ समाख्यान-काव्य, २ दृश्य काव्य ।

माध्यम के अनुसार काव्य-भेद — १ गद्य-काव्य, २ पद्य-काव्य ।

जैसा कि मैंने आरम्भ में निवेदन किया है, यह वर्ग-भेद उपलब्ध सामग्री के आधार पर अनुगम^१ विधि से किया गया है । अरस्तू के समय तक केवल उपर्युक्त काव्य-प्रकार ही विद्यमान थे । इनमें यों तो प्रायः सभी प्रमुख भेद आ जाते हैं महाकाव्य, नाटक के दोनों प्रमुख भेद—त्रासदी और कामदी, और उधर देव-सूक्त, संगीत-काव्य तथा रौद्रस्तोत्र में मुक्तक एवं प्रगीत का भी सकते हैं, परन्तु यह विभाजन पूर्ण नहीं कहा जा सकता, इसमें सदेह नहीं । अरस्तू की दृष्टि यथार्थ पर इतनी अधिक केन्द्रित रहती थी कि उनका विवेचन कभी-कभी अपूर्ण-सा रह जाता था । अनुगम विधि में भी यही दोष है । विचार और कल्पना को आग्रहपूर्वक वचाने से विवेचन में व्यवस्था नहीं आती । फिर भी अरस्तू के वर्ग-विभाजन में उसका अभाव नहीं है । उनके अनुसार काव्य के दो प्रमुख वर्ग हैं—(१) समाख्यान-काव्य, (२) दृश्य काव्य । समाख्यान-काव्य का प्रमुख भेद है महाकाव्य । महाकाव्य के अतिरिक्त क्षुद्र विषयों पर आश्रित व्यंग्य-उपहास-युक्त अवगीति-काव्य भी इसके अन्तर्गत आते हैं । दृश्य-काव्य के दो उपभेद हैं—त्रासदी और कामदी । इनके अतिरिक्त दो-तीन और काव्य-भेदों का अरस्तू ने

उल्लेख किया है—रौद्रस्तोत्र, सगीत-काव्य, देवसूक्त । ये मुक्तक के प्रकार हैं—और प्रगीत का पूर्वाभास भी इनमें मिलता है , परन्तु ये शुद्ध काव्य-भेद न होकर मिश्र काव्य-भेद थे, जिनमें सगीत और नृत्य का साहचर्य अनिवार्य था, इसीलिए कदाचित् अरस्तू ने इनको कोई महत्त्व नहीं दिया । माध्यम की दृष्टि से काव्य के दो भेद हैं—पद्य और गद्य ।

अरस्तू का यह विवेचन भारतीय विवेचन से बहुत-कुल मिलता-जुलता है । दृश्य काव्य, महाकाव्य आदि भेद तो समान ही हैं । नाटक के दो भेद—त्रासदी और कामदी यहाँ यथावत् नहीं मिलते , परन्तु रूपक के अनेक भेदों में गभीर त्रासदी के और भाण आदि में कामदी (प्रहसन) तथा अवगीति के तत्त्व मिलते हैं । त्रासदी का प्राधान्य यूनानी काव्य-शास्त्र की प्रखर विशिष्टता है, जिसके लिए वहाँ का जीवन-दर्शन उत्तरदायी है । प्रगीत का विशिष्ट और पृथक् विवेचन न अरस्तू ने किया है और न भारतीय आचार्यों ने । अरस्तू के काव्य-शास्त्र [और भारतीय नाट्य-शास्त्र दोनों में ही 'गीत' की स्थिति तो मानी गयी है, परन्तु उसका रूप कदाचित् मिश्र अर्थात् सगीत और काव्य दोनों से मयुक्त माना गया है । शुद्ध प्रगीत काव्य की स्थिति न अरस्तू ने मानी है और न यहाँ के आचार्यों ने । देवसूक्त और रौद्रस्तोत्र जैसे काव्य-भेद भारतीय वाङ्मय में भी विद्यमान हैं , परन्तु काव्य-शास्त्र में उनका विवेचन नहीं है । इसका कारण भी कदाचित् यही है कि इन्हे शुद्ध काव्य के अन्तर्गत नहीं माना गया । गद्य-काव्य और पद्य-काव्य का भेद यहाँ भी यथावत् स्वीकृत है, किन्तु चम्पू जैसा भेद अरस्तू को स्वीकार्य नहीं था । अरस्तू ने यद्यपि माध्यम इन्द्रिय के आधार पर काव्य के श्रव्य और दृश्य भेद नहीं किये, फिर भी इस आधार का सकेत उनके विवेचन में बार-बार मिलता है । महाकाव्य के श्रव्य गुण और नाटक के दृश्य गुण का उल्लेख उन्होंने अनेक प्रसंगों में अनेक रूपों से किया है ।

नाटक

नाटक काव्य का प्रमुख भेद है। यद्यपि अरस्तू ने नाटक की परिभाषा नहीं की, किन्तु उनके विवेचन में कुछ ऐसे संकेत मिल जाते हैं, जिनके आधार पर नाटक का लक्षण प्रस्तुत किया जा सकता है

(१) “एक तीसरा भेद और भी है—इन विषयों की अनुकरण-रीति का, क्योंकि माध्यम एक हो और विषय भी एक हो, फिर भी कवि या तो समाख्यान द्वारा अनुकरण कर सकता है, अथवा अपने सभी पात्रों को जीवित-जागृत और चलते-फिरते प्रस्तुत कर सकता है।” (काव्य-शास्त्र, पृ० ११)

(२) “तभी कुछ लोगो का कहना है कि इन काव्यों को नाटक इसलिए कहा जाता है कि इनमें कार्य-व्यापार का निदर्शन रहता है।” (पृ० १२)

उपर्युक्त उद्धरणों के आधार पर यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है—नाटक काव्य का वह रूप है जिसमें पात्र जीवित-जागृत और चलते-फिरते प्रस्तुत किये जाते हैं, अर्थात्—जिसमें कार्य-व्यापार का प्रदर्शन रहता है।

नाटक के दो भेद हैं—त्रासदी और कामदी।

त्रासदी का तो अरस्तू ने विस्तार से विवेचन किया है, किन्तु कामदी का विवेचन उपलब्ध नहीं होता—कदाचित् काव्य-शास्त्र का वह अंश वृत्तित हो गया है। उपलब्ध विवेचन के आधार पर त्रासदी और कामदी के दो मुख्य भेदक धर्म हैं।

(१) त्रासदी का लक्ष्य त्रास और करुणा की उद्बुद्धि है और कामदी का हर्ष अथवा हास्य की।

(२) “कामदी का लक्ष्य होता है यथार्थ जीवन की अपेक्षा मानव का हीन-तर चित्रण और त्रासदी का लक्ष्य होता है भव्यतर चित्रण।” अर्थात् त्रासदी की विषय-वस्तु और तदनुसार उसके पात्र गम्भीर एवं उदात्त होते हैं, कामदी की विषय-वस्तु और पात्र क्षुद्र तथा निकृष्ट होते हैं, किन्तु वे दुष्ट नहीं होते, अभिहस्य ही होते हैं।^१

त्रासदी का विवेचन

त्रासदी की परिभाषा और स्वरूप—अरस्तू के शब्दों में “त्रासदी किसी गभीर, स्वतः पूर्ण तथा निश्चित आयाम से युक्त कार्य की अनुकृति का नाम है जिसका माध्यम नाटक के भिन्न-भिन्न भागों में भिन्न-भिन्न रूप से प्रयुक्त सभी प्रकार के आभरणों से अलंकृत भाषा होती है, जो समाख्यान रूप में न होकर कार्य-व्यापार रूप में होती है और जिसमें कर्णा तथा त्रास के उद्रेक द्वारा इन मनो-विकारों का उचित विवेचन किया जाता है।” (काव्य-शास्त्र, पृ० १९) यह वास्तव में त्रासदी का लक्षण न होकर उपलब्ध त्रासदी-साहित्य के आधार पर उसका वर्णन है। यहाँ अरस्तू ने त्रासदी की समस्त विशेषताओं को सूत्रबद्ध कर दिया है। इसके अनुसार —

(१) त्रासदी कार्य की अनुकृति का नाम है।

(२) यह कार्य गभीर, स्वतः पूर्ण होता है—इसका निश्चित आयाम होता है।

(३) इस कार्य का समाख्यान या वर्णन नहीं होता, वरन् प्रदर्शन होता है।

(४) भाषा छन्द-लय, गीत आदि से अलंकृत होती है।

(५) त्रास तथा कर्णा के उद्रेक द्वारा इन मनोविकारों का विवेचन त्रासदी का उद्देश्य होता है।

इनमें से (१) और (३) दोनों को मिलाकर आधुनिक आलोचना-शास्त्र की शब्दावली में यह कहा जा सकता है कि त्रासदी दृश्य काव्य का एक भेद है।

(२) का अर्थ यह है कि त्रासदी की आधारभूत-कथा गभीर होती है, उसका एक निश्चित आयाम होता है और वह अपने आप में पूर्ण होती है। अर्थात् उसमें जीवन के गम्भीर पक्ष का साग चित्रण रहता है। (५) का अर्थ यह है कि उसके मूल-भाव होते हैं कर्णा और त्रास—इन भावों को उद्बुद्ध कर विवेचन की पद्धति से मानव-मन का परिष्कार त्रासदी का मुख्य उद्देश्य होता है। (४) का अभिप्राय यह है कि जीवन के गम्भीर और भाव-पक्ष का प्राबल्य होने के कारण त्रासदी की शैली भावपूर्ण तथा अलंकृत होती है। इस प्रकार उपर्युक्त परिभाषा में लक्षण का समास-गुण न होने पर भी त्रासदी के स्वरूप का परिपूर्ण विवेचन मिल जाता है।

त्रासदी के अंग

‘प्रत्येक त्रासदी के अनिवार्यतः छह अंग होते हैं, जो उसके सौष्ठव का निर्धारण करते हैं—कथानक, चरित्र-चित्रण, पद-रचना, विचार-तत्त्व, दृश्य-

विधान, गीत, (पृ० २०) । इनमें से कथानक, चरित्र-चित्रण और विचार-तत्त्व अनुकरण के विषय हैं, दृश्य-विधान माध्यम हैं और पद-रचना तथा गीत अनुकरण की विधि । अरस्तू के समय तक इनका उपयोग प्रत्येक त्रासदीकार ने किया था, अतः अरस्तू इन्हे त्रासदी के छह अनिवार्य अंग मानते हैं ।

कथावस्तु

कथावस्तु का महत्त्व—कथावस्तु से तात्पर्य घटनाओं के विन्यास का है ।^१ अरस्तू के अनुसार त्रासदी का (सामान्य रूप से समस्त प्रबन्ध-काव्य का) सबसे महत्त्वपूर्ण अंग है कथावस्तु—वह मानो त्रासदी की आत्मा है ।^२ इसके अनेक कारण हैं—

(१) त्रासदी अनुकृति है—व्यक्ति की नहीं, कार्य की तथा जीवन की ।

(२) जीवन कार्य-व्यापार का ही नाम है, अतः जीवन की अनुकृति में कार्य-व्यापार का ही प्रामुख्य रहना चाहिए ।

(३) काव्यगत प्रभाव का स्वरूप है सुख या दुःख और यह कार्यों पर निर्भर रहता है, अतः कार्य या घटनाएँ ही त्रासदी का साध्य हैं ।

(४) चरित्र कार्य-व्यापार (कथानक) के साथ गौण रूप से स्वतः ही आ जाता है ।

(५) बिना कार्य-व्यापार के त्रासदी नहीं हो सकती, बिना चरित्र-चित्रण के हो सकती है ।

(६) चारित्र्य-व्यजक भाषण, विचार अथवा पदावली—चाहे वह कितनी ही परिष्कृत क्यों न हो—वैसा सारभूत कारुणिक प्रभाव उत्पन्न नहीं कर सकती जैसा कथानक तथा घटनाओं के कलात्मक गुम्फन से उत्पन्न होता है ।

(७) त्रासदी के सबसे प्रबल रागात्मक तत्त्व, स्थिति-विपर्यय तथा अभिज्ञान, कथानक के ही अंग हैं ।

(८) इसीलिए नवोदित कलाकार भाषा के परिष्कार तथा चरित्र-चित्रण में तो पहले सिद्धि प्राप्त कर लेते हैं, पर कथानक का सफल निर्माण करने में इन्हें समय लगता है ।^३

कथानक के प्रति अरस्तू का आग्रह अत्यन्त प्रबल है, किन्तु पश्चिम के परवर्ती नाट्य-साहित्य तथा नाट्य-शास्त्र और इधर भारतीय काव्य-शास्त्र से इसकी

१—काव्य-शास्त्र, पृष्ठ २०

२—काव्य-शास्त्र, पृष्ठ २१

३—काव्य-शास्त्र, पृ० २१

पुष्टि नहीं होती। यूरोप का परवर्ती नाट्य-साहित्य, विशेषकर वहाँ की त्रासदी, और उस पर आवृत नाट्य-सिद्धान्त निश्चित रूप से कथानक की अपेक्षा चरित्र-चित्रण को ही अधिक महत्त्व देते हैं। मालों, शेक्सपियर, ड्राइडन, मोलियर, गेटे, इन्सन, मेटर्लिक, गाँ आदि के नाटको में चरित्र-चित्रण का ही प्राधान्य है, साथ ही ब्रैडले, निकोल आदि के नाट्यालोचन-सम्बन्धी ग्रंथों में भी चरित्र का विश्लेषण ही अधिक विस्तार तथा मनोनिवेश के साथ किया गया है। इवर भारतीय नाट्य-शास्त्र में नाटक के तीन प्रधान अंग माने गये हैं—वस्तु, नेता और रस, जिनमें सर्वाधिक महत्त्व रस का है, वस्तु और नेता उसके माध्यम मात्र हैं।

अरस्तू की इस स्थापना का कारण क्या है?—यह प्रश्न विचारणीय है। एक कारण तो हो सकता है उनका अनुगमात्मक दृष्टिकोण, अर्थात्—तत्कालीन उप-नव साहित्य में कथा-वस्तु की महत्ता। परन्तु यह कारण सर्वथा अकाट्य नहीं है, तत्कालीन नाट्य-साहित्य में—एस्कुलस तथा एउरिपिदेस आदि के नाटको में—वस्तु का माहात्म्य होने पर भी चरित्र का गौरव कम नहीं है। उनके अनेक पात्रों के व्यक्तित्व अत्यन्त प्रबल एवं महिमान्वित हैं। दूसरा कारण है अरस्तू का वस्तु-परक दृष्टिकोण। वस्तुपरक दृष्टिकोण अमूर्त की अपेक्षा मूर्त को ही अधिक महत्त्व देता है, इसीलिए सूक्ष्म चारित्र्य-विश्लेषण के स्थान पर अरस्तू को मूर्त घटना-संगठन अधिक रुचिकर प्रतीत हुआ। तीसरा कारण अनुकरण-सिद्धान्त भी हो सकता है—चारित्र्यिक विशेषताओं की अपेक्षा कार्य-व्यापार का अनुकरण सहज होता है। कदाचित् इन्हीं सब कारणों से अरस्तू ने कथानक को प्रमुख माना है। और वास्तव में उसका महत्त्व असदिग्ध है, क्योंकि रस और चरित्र-चित्रण का माध्यम कथानक ही तो है। अरस्तू का यह तर्क काफी पुष्ट है कि जीवन मुख्यतः कार्य-व्यापार है और जीवन का चित्रण होने के कारण त्रासदी में भी कार्य-व्यापार का महत्त्व होना चाहिए, परन्तु प्रश्न यह है कि क्या कथानक, जैसा कि अरस्तू ने लिखा है, काव्य का साध्य हो सकता है? घटना हमको निश्चय ही आकृष्ट करती है। अपने मूर्त रूप-आकार के कारण उसका यह आकर्षण सर्वथा स्पष्ट होता है, किन्तु इस आकर्षण का रहस्य घटना की क्रिया-प्रक्रिया न होकर उसमें निहित मानव-तत्त्व एवं भाव ही होता है। मानव-तत्त्व से रहित होने से बड़ी-से-बड़ी घटना भी हमारे लिए आकर्षण-शून्य होती है। उत्तरी-दक्षिणी ध्रुव की पर्वत-कन्दराओं में, समुद्र के अतल गर्भ में, ज्वालामुखी पर्वतों के भीतर अथवा सौरमण्डल में प्रतिक्षण न जाने कितनी भयंकर घटनाएँ होती रहती हैं, परन्तु उनमें हमारा क्या सम्बन्ध? हमारे आकर्षण का केन्द्र-बिन्दु तो मानव-मन है। उसी के कुहक-स्पर्श से क्षुद्र-से-क्षुद्र घटना अनन्त रंगों में जगमगा उठती है। इसीलिए हिन्दी के आत्म-

दर्शी कलाकार प्रसाद ने भारतीय प्रत्यभिज्ञा दर्शन से प्रेरणा प्राप्त कर प्रत्येक घटना को मानव-आत्मा की अभिव्यक्ति माना है। मानव-आत्मा की यह अभिव्यक्ति ही रस है। जिस घटना में यह अभिव्यक्ति जितनी ही अधिक पूर्ण और सफल होगी उतना ही अधिक रस उसमें होगा। इस दृष्टि से भारतीय नाट्य-दर्शन को यह स्थापना ही वास्तव में सर्वाधिक मान्य है कि नाटक का प्राण रस है, उसका महत्त्व वस्तु और नेता दोनों से ही अधिक है। घटना में अधिक महत्त्वपूर्ण है उसमें निहित आत्म-तत्त्व (चरित्र) और आत्म-तत्त्व में अधिक महत्त्वपूर्ण है उसकी सफल अभिव्यक्ति (रस)।

अतः अरस्तू का उपर्युक्त सिद्धान्त सर्वथा मान्य नहीं है। इस सम्बन्ध में उनके तर्क भी प्रायः अपुष्ट ही हैं। उदाहरण के लिए, यह धारणा एकान्त सत्य नहीं है कि बिना चरित्र-चित्रण के त्रासदी हो सकती है, बिना कथानक के नहीं। पात्रों के बिना घटनाएँ कैसे घट सकती हैं—उनके कर्ता या भोक्ता-रूप में पात्रों का अस्तित्व अनिवार्य है, पात्रों की मनोवृत्तियों का घटनाओं से गहरा सम्बन्ध रहता है। विशेषकर गंभीर घटनाओं को गंभीरता का आधार ही यह है कि वे मानव-मनोवृत्तियों से कहाँ तक प्रेरित हैं और उन्हें कहाँ तक प्रभावित करती हैं। इसी तथ्य की स्वीकृति या आलेख का नाम चरित्र-चित्रण है। इसी प्रकार अरस्तू का यह तर्क भी विशेष महत्त्वपूर्ण नहीं है कि चरित्र-चित्रण की अपेक्षा कथानक का संगठन अधिक कठिन है। उनका तीसरा तर्क है कि राग-तत्त्व प्रायः घटनाओं में ही निहित रहता है—यह तर्क अपेक्षाकृत अधिक पुष्ट है, इसमें मदेह नहीं, परन्तु इस राग-तत्त्व के साथ ही तो मानव-तत्त्व (चरित्र-चित्रण) और रस का समावेश हो जाता है। वास्तव में यह कहना अधिक सगत होगा कि कथानक तो इस राग-तत्त्व का वाहक है, आधार है मानव-तत्त्व (चरित्र-चित्रण) और परिणति है रस।

इस प्रकार अरस्तू का कथानक-विषयक सिद्धान्त काव्यालोचन की प्रारम्भिक अवस्था का द्योतक है, यूरोप के परवर्ती नाट्य-शास्त्र का चरित्र-विषयक सिद्धान्त उससे अधिक विकसित है और उससे भी अधिक विकसित है भारतीय नाट्य-शास्त्र का रस-सिद्धान्त।

कथानक का आधार

अरस्तू ने प्रायः तीन प्रकार के कथानक का संकेत किया है—दन्तकथा-मूलक, कल्पना-मूलक और इतिहास-मूलक।

(१) दन्तकथा-मूलक—“वैसे त्रासदी का आधार प्रायः ये (दन्तकथाएँ)

ही होती है । ” (काव्य-शास्त्र, पृ० २७) । “ कारण यह है कि जो सम्भव है, वही विश्वसनीय है और जो हुआ नहीं उसकी सम्भवता में हम एकदम विश्वास नहीं कर पाते । ” (पृ० २६)

(२) कल्पना-मूलक —“ परन्तु फिर भी यह आवश्यक नहीं कि हम जैसे बने वैसे परम्परागत दन्तकथाओं को ही ग्रहण करें । ” (पृ० २७) “ कुछ आस-दियाँ ऐसी भी हैं, जिनमें एक भी प्रसिद्ध नाम नहीं है, जैसे—अगथोन की अन्येउस, जिसमें घटनाएँ और नाम दोनों काल्पनिक हैं । फिर भी इन कृतियों से किसी प्रकार कम आनन्द नहीं मिलता । ” (पृ० २६-२७)

(३) इतिहास-मूलक—“ और यदि संयोग से वह ऐतिहासिक विषय भी ग्रहण कर ले तब भी उसका कवि-रूप अधुण रहता है, क्योंकि ऐसा कोई कारण नहीं है कि कुछ घटनाएँ जो वास्तव में घटी हैं सम्भव और सम्भाव्य के नियम के अनुकूल न हों और उनके इन्हीं गुण के नाते वह उनका कवि या रूपा होता है । ” (पृ० २७)

उपर्युक्त उद्धरणों के आधार पर अरस्तू के मत से आसद कथानक के तीन प्रमुख आवार हैं । दन्तकथा-साहित्य, कल्पना और इतिहास । इन तीनों में सर्व-श्रेष्ठ है दन्तकथा-साहित्य । इसका कारण यह है कि दन्तकथाओं में सत्य और कल्पना दोनों का सुन्दर समन्वय—अथवा यह कहना चाहिए कि दोनों के लिए सम्यक् अवकाश—रहता है । सत्य अपनी विश्वसनीयता के कारण और कल्पना अपनी सम्भाव्यता के कारण काव्य-गुण की श्रीवृद्धि करती है । शेष दोनों आवार भी अग्राह्य नहीं हैं, किन्तु वे इतने समृद्ध नहीं हैं—काल्पनिक आधार में मूर्त सत्य की न्यूनता है और ऐतिहासिक आधार में सार्वभौम प्रभाव की । फिर भी चूँकि इनमें उपर्युक्त गुणों का नर्वधा अभाव नहीं है, अतः ये भी ग्राह्य हो सकते हैं ।

भारतीय काव्य-शास्त्र में दो प्रकार की कथावस्तु का विवेचन है—प्रसिद्ध और उत्पाद्य । ‘प्रसिद्ध’ में पुराण, दन्तकथाओं और इतिहास का अन्तर्भाव है और ‘उत्पाद्य’ कथा काल्पनिक मृष्टि होती है । महाकाव्य, नाटक आदि गभीर काव्य-रूपों के लिए यहाँ भी ‘प्रसिद्ध’ कथा का ही विधान है । भारतीय साहित्य के समृद्ध युग के समस्त महाकाव्यों तथा नाटकों के कथानक ‘प्रसिद्ध’—अर्थात् पुराण-इतिहास आदि पर आश्रित—हैं, और कदाचित् इसीलिए आरम्भिक आचार्यों ने अनुगम-विविध से नाट्य-शास्त्र में प्रसिद्ध कथानक का निश्चित विधान कर दिया है । ‘उत्पाद्य’ त्याज्य नहीं है, पर वह प्रकरण, खण्डकाव्य आदि द्वितीय श्रेणी के काव्य-भेदों में ही ग्राह्य है ।

अरस्तू की अपेक्षा भारतीय मनीषियों की इतिहास-विषयक धारणा अधिक

व्यापक और लचीली थी, इसलिए उन्होंने इतिहास का व्यापक रूप में ही प्रयोग किया है। वास्तव में दोनों के मूल मन्तव्यों में भेद नहीं है—दोनों 'प्रसिद्ध' या 'ख्यात' कथाधार को ही महत्त्व देते हैं, अतः भारतीय काव्य-शास्त्र की शब्दावली में अरस्तू के अनुसार त्रासदी की कथा का आधार सामान्यतः प्रसिद्ध या ख्यात ही होना चाहिए—'उत्पाद्य' का वे निषेध नहीं करते, किन्तु अधिक काम्य 'प्रसिद्ध' ही है।

कथानक का आयाम

" किसी भी सुन्दर वस्तु में, चाहे वह जीवधारी हो अथवा अवयवों से सघटित कोई अन्य पूर्ण पदार्थ, अगो का व्यवस्थित अनुक्रम मात्र पर्याप्त नहीं है, वरन् उसका एक निश्चित आयाम भी होना चाहिए, क्योंकि सौन्दर्य आयाम और व्यवस्था पर निर्भर होता है। " इसी तर्क के अनुसार सुगठित कथानक के लिए भी निश्चित आयाम की आवश्यकता है। अरस्तू के अनुसार उचित आयाम से अभिप्राय है 'ऐसा आकार, जिसे दृष्टि एक साथ समग्र रूप में ग्रहण कर सके'। इस परिभाषा के आधार पर कथानक के उचित आयाम का अर्थ होता है—'ऐसा विस्तार जो सरलता से स्मृति में धारण किया जा सके।—न इतना सूक्ष्म कि प्रेक्षक के मन में उसका स्वरूप ही स्पष्ट न हो और न इतना विस्तृत कि वह उसे समग्र रूप में ग्रहण ही न कर सके।' सामान्यतः कथानक का विस्तार पर्याप्त ही होना चाहिए, किन्तु 'यह आवश्यक है कि उसका सर्वांग स्पष्ट रूप से परिव्यक्त रहे।'—'और स्थूल रूप से समुचित कथा-विस्तार की सीमा यह मानी जा सकती है कि घटना-चक्र के अन्तर्गत, सम्भाव्यता या आवश्यकता के नियम के अनुसार, दुर्भाग्य की सौभाग्य में अथवा सौभाग्य की दुर्भाग्य में परिणति दिखाई जा सके।'

स्पष्ट शब्दों में, कथानक का विस्तार

(१) इतना होना चाहिए कि अपने समग्र रूप में स्मृति में धारण किया जा सके।

(२) वह न इतना सूक्ष्म होना चाहिए कि प्रेक्षक के मन में उसका बिम्ब ही न बन सके और न इतना विराट् कि मन में समा ही न सके।

(३) उसका सर्वांग स्पष्ट रूप से व्यक्त रहना चाहिए।

(४) उसमें जीवन की परिणति के लिए सम्यक् अवकाश रहना चाहिए, अर्थात्—इतना अवकाश होना चाहिए कि जीवन का चक्र एक बार पूरी तरह घूम सके।

इसी प्रसंग में अरस्तू ने एक वाक्य और लिखा है—“त्रासदी को यथासम्भव सूर्य की एक परिक्रमा (एक दिन) या इससे कुछ अधिक समय तक सीमित रखने का प्रयत्न किया जाता है । ” (काव्य-शास्त्र, पृ० १८) । इस वाक्य को लेकर यूरोप के नाट्य-शास्त्र में बड़ा विवाद रहा है । इटली और फ्रांस के नव्य-शास्त्रवादी नाटककारों ने इसे विधान के रूप में ग्रहण कर अपने नाटकों की कथा-वस्तु को यथासम्भव एक दिन की घटनाओं तक सीमित रखने का प्रयत्न किया । ‘सूर्य की एक परिक्रमा’ के वान्तविक अर्थ के विषय में भी पर्याप्त मतभेद रहा—कारनेई के अनुसार इसका अर्थ था २४ घंटे और यह अवधि अविक-से-अविक ३० घंटे तक चल सकती थी । दसिए ने इसका अर्थ किया १२ घंटा , किन्तु उसे अविक का मीमान्त माना । उनका मत यह था कि नाटक के कार्य और उनके अभिनय का समय लगभग एक होना चाहिए—इस दृष्टि से २४ घंटे का प्रश्न ही नहीं उठता, अविक-से-अविक १२ घंटे का समय हो सकता है, अन्यथा ‘यथार्थ’ के कलात्मक भ्रम’ की रक्षा नहीं हो सकती । वास्तव में, जैसा कि अरस्तू के व्याख्याता प्रोफेसर वुचर ने लिखा है—अरस्तू का उपर्युक्त वाक्य नियम की प्रस्थापना नहीं करता, वरन् यूनानी नाटक की एक प्रथा-मात्र का द्योतक है । अरस्तू के समसामयिक यूनानी नाट्य-साहित्य में यह प्रथा वर्तमान थी , परन्तु यह कोई नियम नहीं था । अगला वाक्य इस तथ्य को सर्वथा स्पष्ट कर देता है कि यूनान के प्राचीन नाट्य-साहित्य में कालावधि की कोई निश्चित सीमा नहीं थी—“यद्यपि पहले त्रासदी में भी (काल-विषयक) वैसी ही स्वतन्त्रता थी जैसी महाकाव्य में । ” (काव्य-शास्त्र, पृ० १८)

सारांश यह है कि अरस्तू ने कार्य-व्यापार के आधार पर ही कथानक के आयाम का निर्धारण किया है—एक दिन की अवधि के आधार पर नहीं । और, यही उचित भी है । उन जैसा विवेकशील आचार्य इस प्रकार के ग्रामक सिद्धान्त का प्रतिपादन कैसे कर सकता था ? कथानक का कालक्रमानुसार विकास तो मान्य है, परन्तु उनकी अवधि को एक दिन में सीमित करना या कार्य-व्यापार तथा अभिनय के समय का सन्तुलन रखना न सम्भव है और न आवश्यक । यूरोप तथा भारत के सर्वश्रेष्ठ नाटक इसका प्रतिवाद करने के लिए पर्याप्त हैं । ‘यथार्थ’ का भ्रम’ यथार्थ के स्थूल रूप की अनुकृति द्वारा उत्पन्न नहीं होता, कल्पना और भावन के द्वारा होता है । भावन के द्वारा प्रेक्षक जब अनुकार्य, अनुकर्ता और अपने बीच के अन्तर को भूल जाता है, तब समय के अन्तर को भूलना उसके लिए और भी सरल है । इसीलिए भारतीय नाट्य-शास्त्र में ‘कालिक्य’ की यह ग्रामक समस्या ही उत्पन्न नहीं हुई ।

कथा-वस्तु के मूल गुण

१ एकान्विति—कथा-वस्तु का आधारभूत गुण है एकान्विति । एकान्विति का यह अर्थ नहीं है कि उसमें एक व्यक्ति की ही कथा हो—एक व्यक्ति की कथा में भी अनेकता तथा अन्विति का अभाव हो सकता है । कथानक के ऐक्य का अर्थ है—कार्य का ऐक्य) अरस्तू के मत से 'ऐसे कार्य-व्यापार को कथानक की घुरी बनाना चाहिए, जो सही अर्थ में एक है ।' इसका अभिप्राय यह है कि उसकी घटना ऐसी होनी चाहिए कि अगर एक अंग को भी अपनी जगह में ड़र-उधर करें, तो सर्वांग ही छिन्न-भिन्न और अस्त-व्यस्त हो जाये , अर्थात् उसमें ऐसी घटनाएँ नहीं होनी चाहिए जिनमें परस्पर कोई आवश्यक या सम्भाव्य सम्बन्ध न हो—क्योंकि ऐसी वस्तु, जिसके होने न होने से कोई प्रत्यक्ष अन्तर नहीं पड़ता, किसी पूर्ण इकाई का सहज अंग नहीं हो सकती ।

कथानक की एकता का यह अत्यन्त सटीक विवेचन है, इसके अनुसार 'एक' कथानक वह है जिसमें —

✓ (क) एक कार्य घुरी-रूप में वर्तमान हो ।

✓ (ख) प्रत्येक घटना इस कार्य का अभिन्न एवं अनिवार्य अंग हो, अर्थात्—कथा-विधान में प्रत्येक घटना का इतना महत्त्व होना चाहिए कि उसको ड़र-उधर करने से सर्वांग ही छिन्न-भिन्न हो जाए ।

✓ (ग) समस्त घटनाएँ मूल कार्य से सम्बद्ध होने के अतिरिक्त परस्पर अनिवार्य रूप से सम्बद्ध हो ।

(घ) एक भी अनावश्यक अर्थात् मूल से असम्बद्ध घटना न हो । भारतीय नाट्य-शास्त्र में पञ्चसधियो तथा पञ्च अवस्थाओं के विवेचन द्वारा उपर्युक्त एकान्विति का प्रतिपादन किया गया है । कुत्तक ने प्रबन्ध-काव्य के प्रसंग में अत्यन्त स्पष्ट शब्दों में अरस्तू के मत की पुष्टि की है—

“ (फलबन्ध) प्रधान कार्य का अनुसन्धान करने वाला प्रबन्ध के प्रकरणों का उपकार्योपकारक भाव असाधारण समुल्लेख वाली प्रतिभा से प्रतिभासित किसी कवि के (काव्यादि) में अभिनव सौन्दर्य के तत्त्व को उत्पन्न कर देता है । ” व० जी० ४।५-६ । —स्पष्ट शब्दों में कुत्तक के मत से कथानक का प्रत्येक प्रकरण (अंग) अन्य प्रकरणों से सम्बद्ध तथा अन्त में प्रधान कार्य का उपकारक होना चाहिए । यही उसकी अन्विति का रहस्य है ।

✓ २ पूर्णता—कथानक का दूसरा प्रमुख गुण है पूर्णता । “ त्रासदी ऐसे

कार्य की अनुकृति है जो समग्र एव सम्पूर्ण हो और जिसमें एक निश्चित विस्तार हो, क्योंकि ऐसी पूर्णता भी हो सकती है जिसमें विस्तार का अभाव हो । ”

✓ ‘पूर्ण वह है जिसमें आदि, मध्य और अवसान हो ।’

‘आदि वह है जो किसी हेतु का परिणाम नहीं होता , पर जिसके पश्चात् स्वभावतः कुछ विद्यमान या घटित होता है ।’

‘इसके विपरीत अवसान उसे कहते हैं, जो स्वयं तो अनिवार्यतः या नियमतः किसी अन्य घटना का सहज अनुवर्ती होता है, पर जिसका अनुवर्ती कुछ नहीं होता ।’

‘मध्य वह है, जो स्वयं किसी घटना (या घटनावली) का अनुगमन करता है और अन्य घटना (या घटनावली) उसका अनुगमन करती है ।’ (पृ० २३)

पूर्णता की यह सामान्य विवेक-सम्मत परिभाषा है जो अरस्तू के वस्तुपरक चिन्तन का परिणाम है । भावपरक दृष्टि से कथानक की पूर्णता का अर्थ यह है कि उसकी परिसमाप्ति पर प्रेक्षक या श्रोता की जिज्ञासा अतृप्त न रहे । जिज्ञासा का परितोष पूर्णता का मूल तत्त्व है । इसको सिद्धि के लिए आरम्भ ऐसा होना चाहिए कि जो किमी हेतु का परिणाम न हो—जिसमें कि उसके पूर्व इतिहास के विषय में श्रोता के मन में कोई जिज्ञासा ही न उठे , अन्तान पूर्ववर्ती घटनाओं का अनिवार्य परिणाम होना चाहिए किन्तु उनका परिणाम कुछ नहीं होना चाहिए , अर्थात्—उस पर जाकर श्रोता की जिज्ञासा पूर्णतया परितुष्ट हो जानी चाहिए । मध्य आरम्भ और अवसान के बीच की कड़ी होनी चाहिए जो जिज्ञासा की पूर्ति के लिए मार्ग प्रशस्त करती हो । (इस प्रकार पूर्णता वह गुण है जिसमें जिज्ञासा की क्रमिक पूर्ति की अनिवार्य व्यवस्था हो ।)

३ सम्भाव्यता—कथानक में ऐसे प्रसंगों का सन्निवेश होना चाहिए जो सम्भाव्यता या आवश्यकता के नियम के अधीन सम्भव हो । इसका अभिप्राय यह हुआ कि जो घटित हो चुका है वही पराप्त नहीं है, वरन् जो घटित हो सकता है वह भी काम्य है, परन्तु जो हो सकता है वही, जो नहीं हो सकता वह नहीं । सम्भाव्यता कथानक का अत्यन्त आवश्यक गुण है । इनके द्वारा अरस्तू दो तथ्यों का निर्देश करना चाहते हैं । एक तो यह कि घटनाएँ असम्भाव्य नहीं होनी चाहिए क्योंकि उन्हें मानव-मन ग्रहण नहीं कर सकता, दूसरा यह कि केवल घटित तथ्य काव्य के कथानक के लिए उपयुक्त नहीं होते—वे इतिहास के लिए ही अभीष्ट हैं ।

४ सहज विकास—कथानक के विभिन्न अंगों का विकास सहज रूप से होना चाहिए , अर्थात्—पवृत्ति, विवृत्ति, स्थिति-विपर्यय और अभिज्ञान आदि

की उद्भूति कथानक में से ही होनी चाहिए। घटनाएँ जब एक-दूसरे का सहज परिणाम होती हैं, तभी श्रोता या प्रेक्षक का मन उन्हें अनायास ग्रहण कर सकता है। यात्रिक अवतारणा तथा अन्य वाह्य साधनों का प्रयोग इसीलिए श्लाघ्य नहीं है।

५ कुतूहल—प्रत्येक सफल कथानक में कुतूहल-वृत्ति का परितोष करने की शक्ति होनी चाहिए। इसके लिए आवश्यक यह है कि 'घटनाएँ हमारे समक्ष अचानक ही उपस्थित हो', —“यह प्रभाव उस दशा में और भी गहरा हो जाता है जब इसके साथ ही उनमें कार्य-कारण की पूर्वापरता भी हो। उनके अपने-आप या सयोगवश घटित होने की अपेक्षा ऐसी स्थिति में त्रासदीय विस्मय का भाव अधिक प्रबल होगा, क्योंकि प्रयोजन का आभास मिलने पर सायोगिक घटनाएँ भी अत्यधिक रोचक हो जाती हैं।” (काव्य-शास्त्र, पृ० २८)

उपर्युक्त विवेचन में अरस्तू ने मानो कथा-साहित्य के आस्वाद के मर्म को छू लिया है। कथा का आस्वाद कुतूहल पर आश्रित रहता है और कुतूहल का आधार है आकस्मिकता। जिस कथा में घटनाएँ जड़-यान्त्रिक क्रम से आगे बढ़ती रहती हैं उसकी रोचकता नष्ट हो जाती है, जहाँ श्रोता पूर्ववर्ती घटना को सुनकर ही परवर्ती घटना का अनुमान कर ले वहाँ उसकी जिज्ञासा का उद्बोध ही नहीं होगा, परन्तु इसका अर्थ यह नहीं कि घटनाओं में कोई कार्य-कारण सम्बन्ध ही न हो और वे सदा अप्रत्याशित रूप में घटित होती रहे। इस प्रकार की घटनाओं पर हम चकित तो हो सकते हैं पर उनकी प्रतीति हमें नहीं हो सकती और जिसकी प्रतीति नहीं होती, उसका आस्वादन भी असम्भव है। तब फिर क्या उपाय है? अरस्तू का उत्तर है कि घटनाओं की आकस्मिकता के पीछे, प्रच्छन्न रूप में ही सही, कार्य-कारण की पूर्वापरता रहनी चाहिए—उनमें सयोग के साथ 'प्रयोजन' का भी आभास होना चाहिए। इस विक्षेप में भी कोई क्रम होना चाहिए। यही विरोधाभास कथा-रस का रहस्य है।—किसी घटना की अचानक उपस्थिति पर हम उसकी प्रतीयमान अकारणता से विस्मय का अनुभव करते हैं, किन्तु शीघ्र ही हमको यह प्रतीति हो जाती है कि इस आकस्मिकता के पीछे भी कार्यकारण-शृंखला का आधार वर्तमान है—इस सयोग में भी प्रयोजन विद्यमान है। इस प्रकार एक ओर तो हमारा विस्मय भाव द्विगुणित हो जाता है और दूसरी ओर औचित्य की भावना भी परितुष्ट हो जाती है। औचित्य-भावना का यह सविस्मय परितोष ही वास्तव में कथास्वाद का मूल रहस्य है जिसका अरस्तू ने अपनी अन्तर्दर्शी प्रतिभा के द्वारा अत्यन्त निम्नान्ति रूप से उद्घाटन किया है।

६. साधारणीकरण —अरस्तू ने भी, अपने ढंग से, व्यावहारिक रूप में साधारणीकरण को प्रबन्ध-कल्पना का मूल आधार माना है। उनका मत है कि घटना-विन्यास करने से पूर्व कवि को अपने कथानक की एक सार्वभौम सर्व-साधारण रूपरेखा बना लेनी चाहिए। यह रूपरेखा देश-काल के बधनों से मुक्त सर्वग्राह्य एवं सर्वप्रिय होनी चाहिए जिसके साथ सभी तादात्म्य कर सकें। तदुपरान्त उसमें विशिष्ट नामरूप-धारी व्यक्तियों और उनकी जीवन-घटनाओं का समावेश करना चाहिए। इस प्रकार प्रबन्ध-विधान सार्वभौम रूप धारण कर लेता है।

कथानक के भेद

कथानक के दो भेद होते हैं—१ सरल, २ जटिल। “कथानक या सरल होते हैं या जटिल।” (काव्य-शास्त्र, पृष्ठ २८) इस सरलता और जटिलता का निर्णायक है कार्य। कार्य यदि सरल है, तो कथानक सरल होगा, और कार्य यदि जटिल है तो कथानक जटिल होगा “क्योंकि उनके अनुकार्य—वास्तविक जीवन के व्यापारों—में भी स्पष्टतः यही भेद होता है।” (पृ० २८)।

१ सरल कथानक—सरल कथानक वह है जिसका कार्य-व्यापार ‘एक’ और अविच्छिन्न हो, जिसमें स्थिति-विपर्यय और अभिज्ञान के बिना ही भाग्य-परिवर्तन हो जाता है।” (काव्य-शास्त्र, पृ० २८)। अर्थात् सरल कथानक के गुण इस प्रकार हैं —

उसका कार्य एक हो—किसी प्रकार की द्विधा न हो।

वह चरम घटना की ओर सीधा और अकेला ही आगे बढ़े।

उसकी परिणति के लिए स्थिति-विपर्यय और अभिज्ञान की आवश्यकता न हो।

२ जटिल कथानक—जटिल कथानक का आधार होता है जटिल व्यापार। “जटिल व्यापार वह है जहाँ यह (भाग्य-) परिवर्तन स्थिति-विपर्यय या अभिज्ञान अथवा दोनों के द्वारा घटित होता है।” (पृ० २८)—अर्थात् जटिल कथानक का विकास ‘सीधा’ नहीं होता, वह अकेला चरम स्थिति की ओर आगे नहीं बढ़ता वरन् स्थिति-विपर्यय तथा अभिज्ञान आदि आकस्मिक घटना-विधान द्वारा उसकी परिणति सिद्ध होती है। इस प्रकार जटिल कथानक में जोड़ और मोड़ होते हैं; वह झकझरा नहीं होता, प्रायः दुहरा होता है।

कथानक के अग

जटिल कथानक के दो प्रमुख अग होते हैं स्थिति-विपर्यय और अभिज्ञान। प्रबन्ध-विधान में अरस्तू ने इनको बड़ा महत्त्व दिया है।

१. स्थिति-विपर्यय—अरस्तू के शब्दों में स्थिति-विपर्यय ऐसा परिवर्तन है जिसमें व्यापार का व्यत्यय हो जाता है, किन्तु यह व्यत्यय सदा आवश्यकता एवं सम्भाव्यता के नियम के अधीन ही होता है। उदाहरण के लिए, ओइ-दिपूस में दूत वैसे तो ओइदिपूस का उत्साहवर्धन करने तथा उसे माता-सम्बन्धी शकाओं से मुक्त करने के लिए आता है, किन्तु साथ ही वह ओइदिपूस के जीवन-रहस्य का उद्घाटन भी कर देता है जिससे सर्वथा प्रतिकूल प्रभाव उत्पन्न हो जाता है। इसी तरह ल्युन्केउस में, ल्युन्केउस को वध के लिए ले जाते हैं और दनऔस उसकी हत्या करने के उद्देश्य से उसके साथ जाता है, पर पूर्ववर्ती घटनाओं के फलस्वरूप ल्युन्केउस बच जाता है और दनऔस मारा जाता है।

अरस्तू का मूल शब्द है 'पेरीपेटेइआ' जिसके वास्तविक अर्थ के विषय में विद्वानों में मतभेद है। बुचर के अनुसार इसका अर्थ है भाग्य-विपर्यय। एटकिन्स इसे परिस्थिति-वैषम्य अथवा सकल्प-वैषम्य मानते हैं। ल्युक्स के मत से यह भाग्य की विषमता है और पॉट्स के अनुसार घटनाओं की विषमता। अरस्तू के अपने शब्दों और दो उदाहरणों के आधार पर एक बात सर्वथा स्पष्ट है और वह यह कि केवल भाग्य-विपर्यय अथवा संपत्ति से विपत्ति अथवा विपत्ति से सम्पत्ति में परिवर्तन उनका अभीष्ट नहीं है। जैसा कि एटकिन्स आदि का तर्क है, यह तो सरल कथानक का लक्षण है—कोई भी सरल कथानक इसके बिना पूरा नहीं हो सकता, फिर अरस्तू इसका सद्भाव केवल जटिल कथानक में ही क्यों मानते हैं? अतः सामान्य भाग्य-परिवर्तन यहाँ अभिप्रेत नहीं है। विपर्यय अथवा व्यत्यय तो यहाँ अनिवार्य है, किन्तु वह सर्वथा अप्रत्याशित और अनि-च्छित होता है। ओइदिपूस (ईडिपस) की कथा में दूत के द्वारा यही होता है—स्थिति एकदम उलट जाती है, दूत चाहता है ओइदिपूस का मन परितोष करना, किन्तु परिणाम उसकी इच्छा के विरुद्ध—सर्वथा प्रतिकूल—होता है। यही वास्तव में जीवन की 'विषमता' है, अतः इस स्थिति-विपर्यय में वैषम्य का अस्तित्व अनिवार्य रहता है। पर्याय चाहे कोई प्रयुक्त किया जाय, किन्तु अरस्तू का आशय वस्तुतः ऐसे प्रसंग से है जिसमें सर्वथा अप्रत्याशित रूप से, कर्ता की इच्छा के विरुद्ध—प्रायः अनजाने—स्थिति उलट जाती है। कथा-

काव्य में कुतूहल की सृष्टि के लिए यह अत्यन्त उपयोगी साधन है और नाटकीय गुण का तो यह मूल आधार है। भारतीय कथा-काव्य में इसका उपयोग इतने मनोनिवेश के साथ किया गया है कि जन-साधारण के लिए यह धारणा एक प्रकार से लोकोक्ति बन गई है—‘मेरे मन कछु और है कर्त्ता के कछु और।’ अभिज्ञानशाकुन्तलम् में दुर्वासा-शाप, मुद्रिका-लोप आदि इसी प्रकार के प्रसंग हैं।

२. अभिज्ञान —“अभिज्ञान शब्द से ही स्पष्ट है कि उसमें अज्ञान की ज्ञान में परिणति का भाव निहित है।” (काव्य-शास्त्र, पृ० ३०)। अरस्तू का शब्द है ‘अनग्नोरिसिस’ जिसका अर्थ है बुचर के मत से ‘अभिज्ञान’ और वाईवाटर के अनुसार ‘रहस्योद्घाटन’। हमारे विचार में दोनों में कोई मौलिक भेद नहीं है। दोनों का अभिप्राय एक ही है ‘सत्य का उद्घाटन’ अथवा ‘वस्तु-स्थिति का ज्ञान’। अभिज्ञान में किसी अज्ञात तथ्य—प्रायः महत्त्वपूर्ण रहस्य—के सहमा उद्घाटन से कार्य की गति बदल जाती है। अरस्तू के नवीन व्याख्याकार पॉट्स का आक्षेप है कि यह स्थिति त्रासद प्रसंगों की अपेक्षा कामद प्रसंगों के अधिक अनुकूल है। स्थूलतः यह आक्षेप उचित प्रतीत होता है, परन्तु मूलतः अरस्तू की परिभाषा में ‘अभिज्ञान’ की सुखद (कामद) परिणति अनिवार्य नहीं है। उन्होंने स्पष्ट लिखा है—“इसके कारण उन लोगों के मन में तो प्रेम-भाव जागृत हो जाता है जिनके सौभाग्य का वर्णन कवि को अभीष्ट रहता है और ऐसे लोगों के मन में, जिनके दुर्भाग्य का वर्णन अपेक्षित हो, घृणा उत्पन्न हो जाती है।” (पृ० ३०) यह दूसरी स्थिति निश्चय ही त्रासद है। अनेक प्रसंगों में विशेषतः दुर्भाग्यपूर्ण प्रसंगों में रहस्य का उद्घाटन दुर्भाग्य की वृद्धि कर सकता है। रहस्य के उद्घाटन से स्थिति में परिवर्तन होता है—कथानक एक मोड़ लेता है, जो अनुकूल अथवा प्रतिकूल—मुखद अथवा दुःखद कैसा भी हो सकता है।

अभिज्ञान के अनेक रूप हैं —

स्थिति-विपर्यय से संयुक्त अभिज्ञान—यहाँ अभिज्ञान वैपम्य के साथ घटित होता है। इस प्रकार के अभिज्ञान में दुहरा चमत्कार और कुतूहल होता है।

चिह्नों द्वारा अभिज्ञान—यह सब से कम कलात्मक है, पर विदग्धता के अभाव में इसका ही सब से अधिक प्रयोग किया जाता है। भारतीय साहित्य में दुष्यत द्वारा भरत के रक्षा-यज्ञ का स्पर्श इमी के अन्तर्गत आयेगा। अरस्तू इसे कदाचित् इसलिए कम कलात्मक मानते हैं, क्योंकि इसमें वाह्य—प्रायः अति-प्राकृत—तत्त्व की उद्भावना अनिवार्य हो जाती है जिससे कथा के सहज मनोवैज्ञानिक विकास में बाधा आती है।

आयोजित अभिज्ञान—यहाँ कवि अपनी इच्छा के अनुसार मनमाने ढंग से अभिज्ञान सपन्न कराता है।

स्मृति-जन्य अभिज्ञान—अभिज्ञान का यह प्रकार स्मृति पर निर्भर है जब वस्तु-विशेष को देखकर मन में कोई भाव जागृत हो जाता है। अभिज्ञान-शाकुन्तलम् का 'अभिज्ञान' इसी कोटि में आता है। राजा को मुद्रिका के दर्शन से शकुन्तला का स्मरण हो आता है और कथा की गति बदल जाती है।

वितर्क द्वारा अभिज्ञान —इसमें अभिज्ञान का आधार होता है वितर्क। एक पात्र तर्क के द्वारा दूसरे पात्र का अभिज्ञान करता है। उदाहरण के लिए, खोएफोरी नामक नाटक में ईफिगेनिया ओरेस्तेस का इस प्रकार वितर्क द्वारा अभिज्ञान करती है—“कोई ऐसा व्यक्ति आया है जिसकी आकृति मुझसे मिलती है, और मुझ से किसी की आकृति मिलती है तो ओरेस्तेस की, इसलिए ओरेस्तेस ही आया है।” भवभूति के उत्तररामचरित में राम भी इसी प्रकार वितर्क के द्वारा अपने पुत्रों का अभिज्ञान करते हैं।

मिश्र अभिज्ञान—“अभिज्ञान का एक मिश्र प्रकार भी होता है जिसके अन्तर्गत कोई एक चरित्र कुछ गलत निष्कर्ष निकाल लेता है, जैसे—‘सन्देशवाहक के भेष में ओद्युस्सेउस’ में। क ने कहा (ओद्युस्सेउस के अतिरिक्त) अन्य कोई धनुष को नहीं चढ़ा सकता। अतएव ख—(अर्थात् छद्मवेशी ओद्युस्सेउस ने यह सोचा कि क धनुष को पहचान लेगा, जिसे उसने वास्तव में देखा नहीं था। और इस आधार पर अभिज्ञान सपन्न कराना कि क धनुष को पहचान लेगा दुष्ट तर्क है।” (काव्य-शास्त्र, पृष्ठ ४५)

स्वाभाविक अभिज्ञान—सर्वश्रेष्ठ अभिज्ञान वह है जो घटनाओं में से ही उद्भूत होता है, जहाँ आश्चर्यजनक रहस्योद्घाटन स्वाभाविक साधनों से ही होता है। उदाहरण के लिए, सोफोक्लेस के 'ओद्युस्सेउस' में ऐसा ही हुआ है और ईफिगेनिया में भी। भारतीय साहित्य में महाभारत के अनेक प्रसंगों में इसी प्रकार सहज रीति से घटनाओं के स्वाभाविक परिणाम के रूप में अर्जुन का 'अभिज्ञान' सम्पन्न होता है—जैसे द्रौपदी-स्वयंवर के अवसर पर, चित्ररथ-विजय के उपरान्त, आदि आदि।

साधारणतः अभिज्ञान वस्तु और व्यक्ति दोनों का ही हो सकता है, परन्तु इन दोनों में अधिक स्वाभाविक व्यक्ति का अभिज्ञान ही है। कार्य-व्यापार का कर्त्ता और भोक्ता व्यक्ति ही होता है, इसलिए कथा में कुतूहलपूर्ण परिवर्तन करने की क्षमता (जो अभिज्ञान का मूल उद्देश्य है) व्यक्ति में ही होती है। इसीलिए उसका अभिज्ञान अधिक स्वाभाविक होता है।

कथानक के दो भाग

प्रत्येक त्रासदी के दो भाग होते हैं—संवृति और विवृति या निगति। कार्य-व्यापार के बाहर की घटनाएँ प्रायः उसके अपने किसी भाग से संयुक्त होकर संवृति की सृष्टि करती हैं, शेष विवृति होती है। संवृति से मेरा तात्पर्य ऐसे समस्त कथा-भाग से है जिसका विस्तार कार्य-व्यापार के आरम्भ से उस स्थल तक होता है जहाँ कथा नायक के उत्कर्ष की ओर मोड़ लेती है। विवृति का विस्तार इस परिवर्तन के आरम्भ से (कथा के) अन्त तक होता है।” (काव्य-शास्त्र, पृ० ४८)। इस विभाजन का आधार कुतूहल है। संवृति से अभिप्राय है उल्लेखन और वास्तव में काव्य-शास्त्र के अंग्रेजी अनुवादों में इसी शब्द के पर्याय^१ का प्रयोग हुआ है। इसका अर्थ यह है कि कथानक के पूर्वाह्न में त्रासदीकार घटनाओं को उल्लेखकर कुतूहल की वृद्धि करता है। दूसरा भाग है विवृति। अरस्तू ने जिस यूनानी शब्द का प्रयोग किया है उसका अर्थ है खोलना या सुलझाना। इसका अभिप्राय यह हुआ कि कथा के उत्तराह्न में त्रासदीकार पूर्वाह्न की गन्धि को खोलकर—उल्लेखन को सुलझाकर—उसमें उद्बुद्ध कुतूहल का परितोष करता है। इस प्रकार नाटक के कथानक का लक्ष्य है कुतूहल का परितोष। उसका पूर्व भाग कुतूहल का सवरण करता है और दूसरा भाग उसे परितुष्ट करता है।

अरस्तू ने इस प्रसंग में कथानक की रोचकता की समस्या का समाधान प्रस्तुत किया है। यहाँ भी उनकी पद्धति सामान्य विवेक की पद्धति है। इसी विभाजन के आधार पर पाश्चात्य नाट्य-शास्त्र में वस्तु की पाँच अवस्थाओं—(१) आरम्भिक घटना, (२) कार्य-विकास, (३) चरमघटना, (४) निगति और (५) अन्तिम फल—का विकास हुआ है। आरम्भिक घटना, कार्य-विकास तथा चरम घटना संवृति भाग के अंग हैं, और निगति से अन्तिम फल तक विवृति भाग है। भारतीय नाट्य-शास्त्र में पंच अवस्थाओं, अर्थ-प्रकृतियों तथा उनकी संयोजक पंचसवियों के प्रसंगों में कथानक के विभाजन का अत्यन्त सूक्ष्म विवेचन मिलता है। आरम्भ, यत्न और प्राप्तिशा तक अरस्तू का संवृति भाग चलता है और नियताप्ति से फलागम तक विवृति भाग। इसी प्रकार मुख, प्रतिमुख और गर्भसन्धि तक संवृति भाग मानना चाहिए, अवमर्श सन्धि में नई वाधा उपस्थित होती है, परन्तु वह समाधानकारी ही होती है, और अन्त में निर्वहण सवि में जाकर कार्य तथा फलागम के योग से उल्लेखन विलकुल सुलझ जाती है।

यद्यपि उपर्युक्त अंगों का विवेचन अरस्तू ने त्रासदी के प्रसंग में किया है, फिर भी जैसा कि उन्होंने आगे चलकर स्पष्ट किया है, ये प्रबन्ध-काव्य के कथानक के सामान्य अंग हैं। महाकाव्य के वस्तु-विधान में भी स्थिति-विपर्यय, अभिज्ञान सवृत्ति तथा विवृत्ति का उतना ही महत्त्व है जितना नाटक में।

त्रासद स्थितियाँ

त्रासदी का व्यावर्तक घर्म है त्रास तथा करुणा के मिश्र प्रभाव की उद्बुद्धि, अतः वे ही स्थितियाँ त्रासदी के उपयुक्त हो सकती हैं जो इस प्रभाव को उत्पन्न कर सकें। अरस्तू ने अत्यन्त विस्तार तथा मनोनिवेश से इनका विश्लेषण किया है।

सबसे पहले तो उन्होंने 'त्याग की विधि' से उन परिस्थितियों का उल्लेख किया है जो त्रासदी के प्रतिकूल हैं, जिनका सफल त्रासदी से बहिष्कार होना चाहिए—

प्रतिकूल स्थितियाँ—(१) “किसी (सर्वथा) सत्पात्र का सम्पत्ति से विपत्ति में पतन न दिखाया जाये। इससे न करुणा की उद्बुद्धि होगी, न त्रास की, इससे तो हमें आघात ही पहुँचेगा।” पृ० ३२ ।

अरस्तू का तर्क कदाचित् यह है कि सर्वथा सत्पात्र एक आदर्श पात्र होता है जो मानव-दोषों से ही नहीं, वरन् मानव-दुर्बलताओं से भी मुक्त होता है। ऐसे पात्र के प्रति आदर और सम्मग्न का भाव होने के कारण एक प्रकार की दूरी हमारे मन में बनी रहती है, अतः उसके साथ तादात्म्य कठिन हो जाता है। उसकी विपत्ति के प्रति हमारे मन में न सहज मानव-सुलभ करुणा-उत्पन्न होती है और न उसकी यातना से त्रास का ही उद्बोध होता है। हमारे मन में यह भावना प्रत्यक्ष अथवा परोक्ष रूप से विद्यमान रहती है कि यह व्यक्ति जहाँ मानव-दोषों और दुर्बलताओं से मुक्त है, वहाँ त्रास और शोक आदि की अनुभूति से भी ऊपर उठा हुआ है। यह भावना निश्चय ही त्रासद-करुण प्रभाव में बाधक होनी चाहिए।

(२) “किसी दुष्ट पात्र के विपत्ति से सपत्ति में उत्कर्ष का चित्रण भी नहीं रहना चाहिए, क्योंकि त्रासदी की आत्मा के इससे अधिक प्रतिकूल और कोई स्थिति नहीं हो सकती। इसमें त्रासदी का एक भी गुण विद्यमान नहीं है। इससे न तो नैतिक भावना का परितोष होता है, न करुणा और त्रास की उद्बुद्धि ही।” (पृ० ३२)।—यह स्थापना तो स्वतः स्पष्ट है। एक तो सामान्यतः त्रासदी में विपत्ति से सम्पत्ति में उत्कर्ष का चित्रण ही नहीं होना चाहिए। और,

यदि कही वाछनीय भी हो, तो इसका भोक्ता खल पात्र नहीं होना चाहिए। ऐसी स्थिति का प्रभाव त्रासदी के प्रभाव के सर्वथा प्रतिकूल होगा। यहाँ 'उत्कर्ष' के कारण त्रास और कर्षणा की उद्बुद्धि का तो प्रश्न ही नहीं उठता, इनके विपरीत नैतिक भावना को आघात लगने से वितृष्णा उत्पन्न हो जाती है। त्रास-कर्षणा का अभाव और वितृष्णा की उत्पत्ति दोनों मिलकर त्रासदी के 'आस्वाद' को पूर्णतः नष्ट कर देते हैं।

(३) " किसी अत्यन्त खल पात्र का पतन दिखाना भी सगत नहीं है— इस प्रकार के कथानक से नैतिक भावना का परितोष तो अवश्य होगा, परन्तु कर्षणा या त्रास का उद्बोध नहीं हो सकेगा क्योंकि कर्षणा तो किसी निर्दोष व्यक्ति की विपत्ति से जागृत होती है और त्रास समान पात्र की विपत्ति से। " (पृ० ३२) ।

उपर्युक्त स्थापना अरस्तू की तत्त्वदर्शी प्रतिभा की द्योतक है। उनका तर्क अत्यन्त तीखा और निम्नान्ति है। अत्यन्त खल पात्र के साथ सामान्य प्रेक्षक तादात्म्य नहीं कर सकता, क्योंकि वह उसके दोषों का आरोप अपने ऊपर कदापि नहीं कर सकता है, अतः वह न उसके त्रास से त्रास का अनुभव करता है और न पीडा से पीडा का। वह तो यह अनुभव करता है कि विपन्न पात्र अपनी अत्यन्त खलता के कारण त्रास और पीडा दोनों का ही अधिकारी है, अतः जो हो रहा है वह उचित ही है। इस प्रकार त्रास-कर्षणा के स्थान पर प्रेक्षक एक प्रकार के नैतिक एवं मनोवैज्ञानिक परितोष का अनुभव करता है— त्रास-कर्षणा का अभाव और उसके स्थान पर मन परितोष का सद्भाव त्रासदी के आस्वाद के सर्वथा प्रतिकूल है।

उपर्युक्त स्थितियाँ त्रासदी के नितान्त प्रतिकूल हैं। 'त्रासद स्थिति' इनसे सर्वथा भिन्न होनी चाहिए।

त्रासदी के अनुकूल स्थिति — (१) त्रासदी में किसी ऐसे महिमाशाली व्यक्ति के दुर्भाग्य (उत्कर्ष से अपकर्ष में पतन) का चित्रण रहना चाहिए जो 'अत्यन्त सच्चरित्र और न्यायपरायण तो नहीं है, फिर भी जो अपने दुर्गुण या पाप के कारण नहीं वरन् किसी कसजोरी या भूल के कारण दुर्भाग्य का शिकार हो जाता है।' (पृ० ३३) ।

यह दुर्भाग्यपूर्ण परिस्थिति—

महिमाशाली व्यक्ति से सम्बद्ध होने के कारण सप्रभाव होगी।

भोक्ता के नितान्त सच्चरित्र न होने से नैतिक क्षोभ तथा वितृष्णा उत्पन्न नहीं करेगी।

पाप अथवा दुःगुण-जन्य न होने से प्रेक्षक को संतोष नहीं देगी ।

सर्वथा अकारण न होने से नैतिक भावना का भी परितोष करेगी ।
और अन्त में—मानव की किसी सहज दुर्बलता या भूल का परिणाम होने के कारण सहज मानव-करुणा का उद्रेक करेगी ।

अतः इसका प्रभाव, वस्तुतः त्रासदी के सर्वथा अनुकूल, त्रासद-करण प्रभाव होगा और यह स्थिति त्रासदी के सर्वाधिक अनुकूल होगी ।

(२) यह स्थिति ऐसी अवस्था में और भी अनुकूल हो जाती है जब यह त्रासद-करण घटना ऐसे लोगों के बीच होती है जिनमें घनिष्ठता या स्नेह-सम्बन्ध हो—‘जैसे यदि भाई भाई की, पुत्र पिता की, माँ बेटे की अथवा बेटा माँ की हत्या करे या करना चाहे—अथवा इसी प्रकार का कोई और कृत्य हो ।’ (काव्य-शास्त्र, पृ० ३६) । इस प्रकार की घटना यदि शत्रु शत्रु के बीच हो, या दो उदासीन व्यक्तियों के बीच, तो वह त्रासदी के अनुकूल नहीं होगी—रक्तपात या अन्य प्रकार के यातना-परक दृश्य स्थूल रूप से त्रास अथवा करुणा की उद्बुद्धि अवश्य कर सकते हैं , परन्तु त्रासदी का सूक्ष्म प्रभाव उनकी सामर्थ्य से बाहर है ।

इस प्रकार की स्थिति के अनेक रूप हो सकते हैं —

(क) दारुण कार्य जान-बूझकर किया जाने वाला हो , परन्तु न हो । यह रूप सबसे निकृष्ट है । “ इससे क्षोभ होता है, करुणा नहीं, क्योंकि इसके फल-स्वरूप कोई अनर्थ तो होता नहीं । ”—अरस्तू इसे सबसे निकृष्ट इसलिए मानते हैं कि इससे करुण रस का परिपाक तो अन्ततः नहीं हो पाता, किन्तु जान-बूझकर स्वजनो के साथ अपराध करने वाले के प्रति घृणा या क्षोभ की उद्बुद्धि अवश्य हो जाती है । अतः यह स्थिति क्षोभकारी है, त्रासद-करण नहीं है ।

(ख) कार्य जान-बूझ कर किया जाने वाला हो और हो जाये । यहाँ क्षोभ तो अवश्य होगा, क्योंकि कर्त्ता जान-बूझकर इष्टजन का अनर्थ कर रहा है , परन्तु दारुण घटना के घट जाने से यह क्षोभ करुणा में परिणत हो जाता है । इस प्रकार परिणति में त्रासद तत्त्व होने के कारण अरस्तू इस स्थिति को पहली स्थिति की अपेक्षा अधिक उपयुक्त मानते हैं ।

(ग) कार्य अनजाने कर दिया जाये और वस्तु-स्थिति का उद्घाटन बाद में हो । यह स्थिति और भी उत्कृष्ट है । दारुण कृत्य के द्वारा यहाँ त्रास और करुणा की उद्बुद्धि होती है, कर्त्ता वस्तु-स्थिति से अनभिज्ञ है इसलिए

क्षोभ उत्पन्न नहीं होता, और अन्त में वस्तु-स्थिति के उद्घाटन से—यह जानकर कि कर्त्ता ने अनजाने भाग्य के कुचक्र से स्वजन का ही वध या अनिष्ट किया है—एक ओर जहाँ आश्चर्य होता है, वहाँ दूसरी ओर करुणा और भी तीव्र हो जाती है, क्योंकि कर्त्ता स्वयं ही करुणाभिभूत हो जाता है।

(घ) कार्य अनजाने किया जाने वाला हो परन्तु समय रहते वस्तु-स्थिति के उद्घाटन से अन्त में दुर्घटना होने से बच जाये। अरस्तू के अनुसार यह स्थिति त्रासदी के लिए सर्वश्रेष्ठ है।—अरस्तू का यह मन्तव्य विवादास्पद है। इससे त्रासदी के विषय में एक अत्यन्त मौलिक प्रश्न उठ खड़ा होता है—क्या त्रासदी के लिए शोकान्त होना अनिवार्य नहीं है? अरस्तू का मत स्पष्ट है—उनके अनुसार त्रास और करुणा को स्थायी परिव्याप्ति तो त्रासदी के लिए अनिवार्य है, दारुण अन्त नहीं। उपर्युक्त स्थिति में कर्त्ता के अज्ञान के कारण क्षोभ या आघात का अभाव रहता है, दारुण प्रयत्न से त्रास और करुणा की उद्बुद्धि होती है, वस्तु-स्थिति के उद्घाटन से आश्चर्य का जन्म होता है, और अन्त में दुर्घटना के निवारण से मन को गम्भीर राहत मिलती है, परन्तु क्या नाटक की अशोकान्त परिणति त्रासदी की आत्मा के प्रतिकूल नहीं है?—क्या यह सुखद अन्त त्रासदी के सारभूत त्रासद-करुण प्रभाव की क्षति नहीं करता? अरस्तू का उत्तर नकारात्मक ही है। उनका मत यह है कि जिस त्रासद-करुण भाव का परिपाक सम्पूर्ण नाटक के कलेवर में स्थायी रूप से होता रहा है, वह अन्तिम घटना-विपर्यय से नष्ट नहीं हो सकता। त्रासदी की समस्त कथा-वस्तु में रमा होने के कारण करुण रस प्रेक्षक की चेतना में रम जाता है, अतः एक घटना की विपरीत परिणति उसको निराकृत नहीं कर सकती। अरस्तू के पक्ष में यह तर्क दिया जा सकता है कि यूनानी भाषा के अनेक नाटकों में तथा संस्कृत के उत्तररामचरित में, अन्तःशोक न होने पर भी, करुण रस का परिपाक अक्षुण्ण है। गर्माकर ठंडा करने से ही विरेचन की क्रिया सफल होती है। सारांश यह है कि अरस्तू अशोक अन्त को त्रासदी के लिए घातक नहीं मानते—यह निर्विवाद है।

यह निष्कर्ष उन्होंने यूनानी नाट्य-साहित्य से अनुगम-शैली द्वारा उपलब्ध किया था—इसकी तात्त्विक सत्यता के विषय में भी कदाचित् उन्हें सदेह नहीं था, किन्तु उनके विवेक-पुष्ट दृष्टिकोण को यह अधिक ग्राह्य नहीं हुआ और इसीलिए उन्होंने 'विपत्ति से सम्पत्ति में उत्कर्ष' को त्याज्य न मानते हुए भी 'सम्पत्ति से विपत्ति में पतन' को ही त्रासदी की आत्मा के अधिक अनुकूल माना है—'भाग्य-परिवर्तन अपकर्ष से उत्कर्ष में नहीं, वरन् उत्कर्ष से अपकर्ष में

होना चाहिए'—(पृ० ३३)। वास्तव में परवर्ती आचार्यों ने भी इसी मत का पोषण किया और 'सशोक अन्त' त्रासदी के लिए प्रायः अनिवार्य ही माना गया।

मनोविज्ञान की दृष्टि से यह प्रश्न अत्यन्त रोचक है। क्या नाटक का सार-भूत प्रभाव अन्तिम परिणाम से निरपेक्ष रह सकता है? भारतीय काव्य-शास्त्र की शब्दावली में क्या अगी रस का परिपाक फलागम से स्वतन्त्र हो सकता है? सारभूत प्रभाव किसी एक घटना पर आश्रित न होकर समस्त कथा-विधान तथा नाट्य-कला का समजित प्रभाव होता है, अतः केवल अन्तिम घटना उसका निर्धारण नहीं कर सकती। किसी त्रासदी का क्रमशः सकलित त्रासद-करण प्रभाव केवल सुखद परिणति से नष्ट नहीं हो सकता—केवल सुखद अन्त से त्रासदी सहसा कामदी नहीं बन सकती। इसी प्रकार केवल करुण अन्त से—किसी दारुण कृत्य अथवा दुर्घटना मात्र से कामदी का हर्ष-उल्लास से परिपुष्ट प्रभाव सहसा नष्ट होकर त्रासद-करण चेतना में परिणत नहीं हो जाता। वास्तव में प्रबन्ध-काव्य का समजित प्रभाव केवल एक मनो-विकार या क्षणिक अनुभव न होकर वृत्ति-रूप होता है, वह एक 'स्थायी' भाव होता है—रिचर्ड्स ने उसे मनोवृत्ति^१ कहा है। अतः उसका सहसा रूप-परिवर्तन नहीं हो सकता। भारतीय काव्य-शास्त्र में प्रबन्ध के इस सकलित तथा समजित प्रभाव को अगी रस कहा गया है—“प्रबन्धो (काव्य या नाटकादि) में (अन्यो की अपेक्षा) प्रथम प्रस्तुत और बार-बार उपलब्ध होने से जो स्थायी रस है, सम्पूर्ण प्रबन्ध में (आद्यन्त) वर्तमान, उस रस का बीच-बीच में आए हुए अन्य रसों के साथ जो समावेश है, वह उसके प्राधान्य (अगिता) का विघातक नहीं होता।” (हिन्दी ध्वन्यालोक, पृ० ३१३)। अर्थात् प्रबन्ध काव्य के रसों में अगी रस की स्थिति वही होती है—जो भावों में स्थायी भाव को। जिस प्रकार रस के परिपाक में संचारी भाव उन्मग्न-निमग्न होकर स्थायी भाव का पोषण करते हैं, इसी प्रकार अगी रस के परिपाक में अन्य रस अगी रस का पोषण करते हैं, अतएव निरन्तर व्याप्ति तथा स्थायित्व अगी रस के मूल लक्षण है। स्वभावतः यह किसी एक घटना पर—अन्तिम घटना-मात्र पर—निर्भर नहीं रह सकता, यह निर्विवाद है, परन्तु यह घटना भी, यदि वह सप्रभाव है, अगी रस को प्रभावित अवश्य करती है—इसमें भी सदेह नहीं है। कुन्तक आदि भारतीय आचार्यों ने और स्वयं अरस्तू ने इस तथ्य को यथावत् स्वीकार किया है कि प्रबन्ध-काव्य में कोई भी प्रमुख

घटना ऐसी नहीं होनी चाहिए, जो 'कार्य' तथा उस पर आश्रित मूल प्रभाव के विरुद्ध हो। सस्कृत काव्य-शास्त्र में विरोधी रस का परिहार इसीलिए आवश्यक माना गया है। और, फिर अन्तिम घटना का महत्त्व तो प्रायः अन्य घटनाओं की अपेक्षा अधिक होता है—सारभूत प्रभाव की सृष्टि में उसका प्रबल योग रहता है, यह स्वतः सिद्ध है, अतएव उसका वैपरीत्य निश्चय ही प्रबल-काव्य के समजित प्रभाव में बाधक होगा। सुखद अन्त से त्रासदी के सकलित प्रभाव की न्यूनाधिक क्षति अवश्य होगी और दुःखद अन्त से कामदी के प्रभाव की। हमारे आचार्य के शब्दों में इससे औचित्य की हानि होगी। इसी दृष्टि से तत्त्व-रूप में उपर्युक्त विधान का निषेध न करते हुए भी, अन्त में, अरस्तू ने व्यावहारिक विवेक की दृष्टि से उसे अवाञ्छनीय माना है।

त्रासदी का रागात्मक प्रभाव

अनुकूल-प्रतिकूल परिस्थितियों के उपर्युक्त विश्लेषण से त्रासदी के रागात्मक प्रभाव का स्वरूप अत्यन्त स्पष्ट हो जाता है। अरस्तू के अपने शब्दों में यह रागात्मक प्रभाव "एक विशिष्ट प्रकार का आनन्द है जो अनुकरण के माध्यम से कर्णा और त्रास जगाकर निष्पन्न होता है।" त्रास और कर्णा की यह समजित भावना नैतिक क्षोभ, वितृष्णा तथा स्तम्भ एव जुगुप्सा आदि से सर्वथा शुद्ध रही है। इसका आधार सहज मानव-दुर्बलता होती है—यह कर्णा-विवश चेतना कि अन्ततोगत्वा मानव कितना दुर्बल और असहाय है! हाँ, घटनाओं की अप्रत्याशित आवृत्ति के कारण एक प्रकार का आश्चर्य-भाव इसके साथ मिश्रित रहता है। और अन्त में, यह अनुभूति प्रत्यक्ष तथा जीवन-गत न होकर अप्रत्यक्ष तथा कलागत होती है।

सारांश यह है कि त्रासदी का रागात्मक प्रभाव—

- (१) अन्तत आस्वाद-रूप होता है।
- (२) मानव-दुर्बलता की कर्णा-विवश चेतना से उद्भूत त्रास और कर्णा की उद्बुद्धि पर आश्रित रहता है।
- (३) नैतिक क्षोभ और वितृष्णा से मुक्त होता है।
- (४) आश्चर्य-समन्वित होता है।
- (५) प्रत्यक्ष तथा ऐन्द्रिय अनुभूति न होकर 'भावित' अनुभूति-रूप होता है।
- (६) कवि-कौशल के प्रति प्रशंसा-भाव से युक्त होता है।

त्रासद-करण प्रभाव का आनन्द

यहाँ स्वभावतः यह प्रश्न उठता है कि त्रासद-करण भाव की उद्बुद्धि आस्वाद-रूप किस प्रकार होती है? इसका उत्तर अरस्तू ने अपने प्रसिद्ध विरेचन-सिद्धान्त द्वारा दिया है।

विरेचन-सिद्धान्त

विरेचन-सिद्धान्त का उल्लेख अरस्तू के दो ग्रन्थों में मिलता है—‘राजनीति’ में और ‘काव्य-शास्त्र’ में। ‘राजनीति’ में संगीत के प्रभाव का वर्णन करते हुए यवन आचार्य लिखते हैं —

“किन्तु इससे आगे हमारा यह मत है कि संगीत का अध्ययन एक नहीं, वरन् अनेक उद्देश्यों की सिद्धि के लिए होना चाहिए—(१) अर्थात् शिक्षा के लिए, (२) विरेचन (शुद्धि) के लिए (इस समय हम ‘विरेचन’ शब्द का प्रयोग बिना व्याख्या के कर रहे हैं, किन्तु इसके उपरान्त काव्य का विवेचन करते समय हम इस विषय का और अधिक यथार्थ प्रतिपादन करेंगे।), (३) संगीत से बौद्धिक आनन्द की भी उपलब्धि होती है, इससे परिश्रम के उपरान्त मनोविनोद होता है, अतः यह स्पष्ट है कि हमें सभी रागों का प्रयोग करना चाहिए, किन्तु सभी की विधि एक नहीं होनी चाहिए। शिक्षा के लिए सर्वाधिक नैतिक रागों को प्राथमिकता देनी चाहिए, किन्तु दूसरों का संगीत सुनने के समय (अर्थात् संगीत-सभाओं में या रंगमंच पर) हम कार्य (उत्साह) और आवेग को अभिव्यक्त करने वाले रागों का भी आनन्द ले सकते हैं, क्योंकि करुणा और त्रास अथवा आवेश कुछ व्यक्तियों में बड़े प्रबल होते हैं, और उनका न्यूनाधिक प्रभाव तो प्रायः सभी पर रहता है। कुछ व्यक्ति ‘हाल’ की दशा में आ जाते हैं, किन्तु हम देखते हैं कि घासिक रागों के प्रभाव से—ऐसे रागों के प्रभाव से, जो रहस्यात्मक आवेश को उद्बुद्ध करते हैं—वे शान्त हो जाते हैं, मानो उनके आवेश का शमन और विरेचन हो गया हो। करुणा और त्रास से आविष्ट व्यक्ति—प्रत्येक भावुक व्यक्ति इस प्रकार का अनुभव करता है, और दूसरे भी अपनी-अपनी संवेदन-शक्ति के अनुसार प्रायः सभी—इस विधि से एक प्रकार की शुद्धि का अनुभव करते हैं, उनकी आत्मा विशद और प्रसन्न हो जाती है। इस प्रकार विरेचक राग मानव-समाज को निर्दोष आनन्द प्रदान करते हैं।”^१ (राजनीति, भाग ८, अध्याय ७)।

१—दी वेसिक वर्क्स ऑफ अरिस्टोटिल, पृ० १३१५—सम्पादक रिचर्ड मेकिओन

उपर्युक्त उद्धरण में काव्य-शास्त्र के जिम प्रमग की ओर सकेत किया गया है वह कदाचित् खण्डित है। उपलब्ध सस्करणों में केवल एक वाक्य है—

“अस्तु त्रासदी किमी गम्भीर, स्वतः पूर्ण तथा निश्चित आयाम से युक्त कार्य की अनुकृति का नाम है . . जिसमें करुणा तथा श्राम के उद्रेक द्वारा इन मनोविकारों का उचित विरेचन किया जाता है।” (काव्य-शास्त्र, पृ० १९)।

विरेचन का अर्थ—अरस्तू के व्याख्याताओं ने भिन्न-भिन्न शताब्दियों में विरेचन शब्द के अनेक अर्थ किये हैं। मूलतः यह शब्द चिकित्सा-शास्त्र का है, जिसका अर्थ है रेचक ओपधि के द्वारा शारीरिक विकारों—प्रायः उदर के विकारों—की शुद्धि। उदर में वाह्य अथवा अनावश्यक पदार्थ का अन्तर्भाव हो जाने से जब आन्तरिक व्यवस्था गड़बड़ हो जाती थी, तब यूनानी चिकित्सक रेचक ओपधि देकर उस वाह्य पदार्थ को निकाल कर रोगी का उपचार करते थे। इस अनावश्यक अस्वास्थ्यकर पदार्थ के निकल जाने से रोगी पुनः स्वास्थ्य और शान्ति-लाभ करता था। अरस्तू स्वयं वैद्य के पुत्र थे और इस प्रकार के उपचार आदि का उन्हें प्रत्यक्ष अनुभव था, अतः यह शब्द निश्चय ही उन्होंने चिकित्सा-शास्त्र में ग्रहण किया था, जहाँ उसका अर्थ था—रेचक ओपधि द्वारा अशुद्ध तथा अस्वास्थ्यकर पदार्थ का वहिष्कार कर शरीर-व्यवस्था को शुद्ध और स्वस्थ करना।

विरेचन शब्द इस अर्थ में यूनानी चिकित्सा-शास्त्र में अरस्तू के पहले से प्रचलित था—अरस्तू ने वही ने ग्रहण कर इसका लाक्षणिक प्रयोग किया है। लक्षणा के आचार पर परवर्ती व्याख्याकारों ने इसके प्रायः तीन अर्थ किये हैं—(१) धर्म-परक, (२) नीति-परक और (३) कला-परक।

(१) **धर्म-परक अर्थ**—धर्म-परक अर्थ की एक विशेष पृष्ठभूमि है। अन्य देशों की भाँति यूनान में भी नाटक का आरम्भ धार्मिक उत्सवों से ही हुआ था। प्रो० गिल्वर्ट मरे का कथन है कि यूनान में दिओन्युस नामक देवता से सम्बद्ध उत्सव अपने आप में एक प्रकार की शुद्धि का प्रतीक था—विगत वर्ष के कलुष और विष, तथा पाप और मृत्यु के दुःखों से शुद्धि का प्रतीक। लिवी के अनुसार ३६१ ई० पू० में—अरस्तू के जीवन-काल में ही—यूनानी त्रासदी का रोम में प्रवेश कलात्मक उद्देश्य की पूर्ति के लिए नहीं, बरन् एक प्रकार के धार्मिक अन्व-विश्वास के रूप में, किसी महामारी के निवारण के लिए, हुआ था।^१ उपर्युक्त उद्धरण में अरस्तू ने स्वयं एक अन्य प्रकार

१—प्रो० गिल्वर्ट मरे की भूमिका, पृ० १६ (काव्य-शास्त्र—अनुवादक वाईवाटर)

की धार्मिक प्रक्रिया का उल्लेख किया ही है। 'हाल' की स्थिति से उत्पन्न आवेश के शमन के लिए यूनान में उद्दाम संगीत का उपयोग होता था, वाह्य विकारों के द्वारा आन्तरिक विकारों की शान्ति का यह उपाय अरस्तू के समय में धार्मिक सस्थाओं में काफी प्रचलित था—और उन्होंने इसका लाक्षणिक प्रयोग उसी के आधार पर किया है।

अतएव इन दो तथ्यों के आधार पर विरेचन का अर्थ हुआ—वाह्य उत्तेजना और अन्त में उसके शमन द्वारा आत्मिक शुद्धि और शान्ति।

(२) नीति-परक अर्थ—नीति-परक अर्थ का आधार भी अरस्तू का यही उद्धरण है। बारनेज नामक जर्मन विद्वान् ने इसी के आधार पर विरेचन का नीति-परक अर्थ प्रस्तुत किया है। मानव-मन अनेक मनोविकारों से आक्रान्त रहता है जिनमें कष्ट (शोक) और भय—ये दो मनोवेग—मूलतः दुःखद हैं। त्रासदी रंगमंच पर अवास्तविक परिस्थितियों के द्वारा इन्हे अतिरजित रूप में प्रस्तुत कर कृत्रिम अतः निर्दोष उपायों से प्रेक्षक के मन में वासना-रूप से स्थित इन मनोवेगों के दश का निराकरण और उसके फलस्वरूप मानसिक सामंजस्य का स्थापन करती है, अतएव विरेचन का नीति-परक अर्थ हुआ विकारों की उत्तेजना द्वारा सपन्न अन्तर्वृत्तियों का समंजन अथवा मन की शान्ति एवं परिष्कृति—मनोविकारों के उत्तेजन के उपरान्त उद्वेग का शमन और तदुपजन्म मानसिक विशदता। वर्तमान मनोविज्ञान और मनोविश्लेषण-शास्त्र इस अर्थ को पुष्ट करते हैं। हमारे मनोवेग प्रायः कुठित होकर अवचेतन में जाकर आश्रय लेते हैं और वहाँ से अव्यक्त रूप में मन को दशित करते रहते हैं। इस मानसिक रुग्णता का उपचार यह है कि उनको उद्बुद्ध कर उचित रूप से परितुष्ट किया जाये। अभुक्त मनोवेग मनोग्रन्थि में परिणत हो जाता है और सम्यक् रीति से परितुष्ट मनोवेग मानसिक स्वास्थ्य और सामंजस्य प्रदान करता है। मनोविश्लेषण-शास्त्र में प्रतिपादित उन्मुक्त-विचार-प्रवाह-प्रणाली द्वारा मानसिक रोगों का उपचार इसी सिद्धान्त पर आधारित है। इसमें सन्देह नहीं कि अरस्तू इस प्रणाली से परिचित नहीं थे, परन्तु उनकी क्रान्तदर्शी प्रतिभा में जीवन के मूलभूत सत्यों का साक्षात्कार करने की सहज शक्ति थी, अतः यह मानना असंगत न होगा कि मनोविश्लेषण-शास्त्र की आधुनिक प्रणाली से अपरिचित होते हुए भी वे उसके आधारभूत सत्य से अवगत थे। मानसिक स्वास्थ्य की स्थापक होने के कारण यह पद्धति नैतिक मानी गई है। यूरोप में शताब्दियों तक इसी नीति-परक अर्थ का प्राधान्य रहा, कारनेई, रेसीन आदि ने अपने-अपने ढंग से इसी को प्रतिपादित किया है।

(३) कला-परक अर्थ—कला-परक अर्थ के सकेत गेटे तथा अगरेजी के स्वच्छन्दतावादी कवि-आलोचको में मिलते हैं। बाद में अरस्तू के प्रसिद्ध व्याख्याकार प्रो० बुचर ने इस अर्थ का अत्यन्त आग्रह के साथ प्रकाशन किया है—

“ किन्तु इस शब्द का, जिस रूप में कि अरस्तू ने इसे अपनी कला की शब्दावली में ग्रहण किया है, और भी अधिक अर्थ है। यह केवल मनोविज्ञान अथवा निदान-शास्त्र के एक तथ्य विशेष का वाचक न होकर, एक कला-सिद्धान्त का अभिव्यजक है ।

इस प्रकार त्रासदी का कर्तव्य-कर्म केवल कष्ट या त्रास के लिए अभिव्यक्ति का माध्यम प्रस्तुत करना नहीं है, किन्तु इन्हे एक सुनिश्चित कलात्मक परितोष प्रदान करना है, इनको कला के माध्यम में ढालकर परिष्कृत तथा स्पष्ट करना है। ”^१ प्रो० बुचर का आशय सर्वथा स्पष्ट है उनके अनुसार विरेचन का केवल चिकित्सा-शास्त्रीय अर्थ करना अरस्तू के अभिप्राय को सीमित कर देना है। ‘राजनीति’ के उद्धरण में तो उसका केवल उतना ही अर्थ माना जा सकता है, परन्तु काव्य-शास्त्र में कला-सम्बन्धी अन्य सिद्धान्तों के प्रकाश में उसका अर्थ व्यापक है—मानसिक सतुलन उसका पूर्वभाग मात्र है, उसकी परिणति है कलात्मक परिष्कार, जिसके बिना त्रासदी के कलागत आस्वाद का वृत्त पूरा नहीं होता।

अरस्तू का अभिप्राय—अरस्तू का वास्तविक अभिप्राय क्या था ? इस प्रश्न का उत्तर अनुमान और तर्क के आधार पर ही दिया जा सकता है , क्योंकि प्रस्तुत प्रसंग से सम्बद्ध उनका अपना विवेचन अत्यन्त अपर्याप्त है।

अपने अनुकरण-सिद्धान्त की भाँति अरस्तू ने विरेचन-सिद्धान्त का प्रतिपादन भी प्लेटो के आक्षेप के प्रतिवाद-रूप में ही किया है। प्लेटो ने काव्य पर यह दोषारोप किया था कि “कविता हमारी वासनाओं का दमन करने के स्थान पर उनका पोषण और सिंचन करती है”—(गणराज्य) । अरस्तू ने अपने समय में प्रचलित चिकित्सा-मदति से सकेत ग्रहण कर, विरेचन के लाक्षणिक प्रयोग द्वारा, इसी आक्षेप का उत्तर दिया है—त्रासदी में “कष्ट या त्रास के उद्रेक द्वारा इन मनोविकारों का उचित विरेचन किया जाता है।” उनके इस वाक्य में वस्तुतः क्या और कितना अर्थ निहित है, इसका अनुसंधान करना है।

विरेचन शब्द के उपरि-लिखित तीनों अर्थों में निश्चय ही सत्य का अंश

वर्तमान है। फिर भी हमारी धारणा है कि कदाचित् कुछ व्याख्याकारों ने उसमें अभिप्रेत से अधिक अर्थ भरने का प्रयत्न किया है। उदाहरण के लिए प्रो० गिल्बर्ट मरे का ही अर्थ लीजिए। उनको दृष्टि यूनानी भाषा और पुरा-विद्या के ज्ञान से इतनी आक्रान्त प्रतीत होती है कि सिद्धान्त-पक्ष उसके नीचे दब जाता है। उनकी भूमिका का पूर्वार्ध—जिसमें उन्होंने काव्य-शास्त्र के शुद्ध अनुवाद का नमूना दिया है—इसका प्रमाण है। यूनान की प्राचीन प्रथा के साथ अरस्तू के विरेचन-सिद्धान्त का सीधा सम्बन्ध-स्थापन कदाचित् उनकी इसी प्रवृत्ति का परिणाम है। इसमें सन्देह नहीं कि अपने युग की परिस्थितियों से अरस्तू ने निश्चय ही प्रभाव ग्रहण किया होगा और, सम्भव है, विरेचन-सिद्धान्त की परिकल्पना पर उपर्युक्त प्रथा अथवा इसी प्रकार की किसी अन्य प्रथा या घटना का प्रभाव रहा हो, परन्तु वह प्रभाव सर्वथा अप्रत्यक्ष ही माना जा सकता है—दोनों में कोई सीधा सम्बन्ध स्थापित करना अनावश्यक है।

इसी प्रकार प्रो० बुचर का अर्थ भी विचारणीय है। उनके अनुसार विरेचन के अर्थ के दो पक्ष हैं—एक अभावात्मक और दूसरा भावात्मक। मनोवेगों के उत्तेजन और तत्पश्चात् उनके शमन से उत्पन्न मन शान्ति उसका अभावात्मक पक्ष है, इसके उपरान्त कलात्मक परितोष उसका भावात्मक पक्ष है। यह भावात्मक पक्ष कदाचित् अरस्तू के शब्दों की परिधि से बाहर है। अरस्तू मन के सामजस्य और तज्जन्य विशदता को ही त्रासदी का प्रयोजन मानते हैं। इस प्रकार का सामजस्य परिणामतः भावनाओं को शुद्धि और परिष्करण भी करता है, यह भी ग्राह्य है, परन्तु उसके उपरान्त कला-जन्य आस्वाद भी अरस्तू के विरेचन शब्द में अन्तर्भूत है—यह मानने में कठिनाई हो सकती है। कलागत आस्वाद से वे अपरिचित नहीं थे—काव्य-शास्त्र के आरम्भ में ही उन्होंने अत्यन्त स्पष्ट शब्दों में अनुकरण-जन्य इस कलास्वाद का स्वरूप-विश्लेषण किया है। त्रासदी भी अनुकरण-मूलक कला है, वरन् अरस्तू के मत से कला का सर्वश्रेष्ठ रूप है, अतः कलास्वाद या बुचर के शब्दों में 'कलात्मक परितोष' की उपलब्धि त्रासदी के द्वारा निश्चित रूप में होती है और अन्य कला-भेदों से अधिक होती है, परन्तु क्या यह आस्वाद 'विरेचन' के अन्तर्गत आता है? हमारा मत है कि विरेचन कलास्वाद का साधक तो अवश्य है—समजित मन कला के आनन्द को अधिक तत्परता से ग्रहण करता है, परन्तु विरेचन में कलास्वाद का सहज अन्तर्भाव नहीं है, अतएव विरेचन-सिद्धान्त को भावात्मक रूप देना कदाचित् न्याय्य नहीं है, यह व्याख्याकार की अपनी धारणा का आरोप है। अरस्तू का अभिप्राय मनोविकारों के उद्रेक और उनके शमन से उत्पन्न मन -

शान्ति तक ही सीमित है, 'विरेचन' शब्द से मन की यह विशदता ही अभिप्रेत है, जिसके आधार पर वर्तमान आलोचक रिचर्ड्स ने 'अन्तर्वृत्तियों के समजन' का सिद्धान्त प्रतिपादित किया है।

विरेचन-सिद्धान्त और आनन्द

इस प्रकार अरस्तू का विरेचन-सिद्धान्त अपने ढंग से त्रासदी के आस्वाद की समस्या का समाधान करता है। त्रास और करुणा दोनों ही कटु भाव हैं—अरस्तू की अपनी परिभाषा के अनुसार दोनों ही दुःखद अनुभूति के भेद हैं। त्रास में किसी आसन्न, घातक अनिष्ट से उत्पन्न कटु अनुभूति रहती है और करुणा में किसी निर्दोष व्यक्ति के घातक अनिष्ट के साक्षात्कार से—और इन दोनों में ही अपने अनिष्ट की भावना भी प्रच्छन्न रूप से वर्तमान रहती है।^१ मानसिक विरेचन की प्रक्रिया द्वारा यह कटुता अथवा दश नष्ट हो जाता है और प्रेक्षक एक प्रकार की मन-शान्ति का उपभोग करता है। विरेचन के द्वारा उत्तेजना समाहित हो जाती है और मन सर्वथा विशद हो जाता है। यह मन स्थिति कटु विकारों से मुक्त होने के कारण निश्चय ही सुखद होती है—पीड़ा या कटुता का अभाव भी अपने आप में सुख है।

प्रो० वुचर ने 'दुःख में सुख' की इस समस्या के समाधान में अरस्तू के विवेचन के आधार पर दो और प्रमुख कारण दिये हैं। त्रास और करुणा प्रत्यक्ष जीवन में दुःखद अनुभूतियाँ हैं, परन्तु त्रासदी में वे वैयक्तिक दश से मुक्त, साधारणीकृत रूप में उपस्थित होती हैं। 'स्व' की भौतिक सीमा में बद्ध वे कटु अनुभूतियाँ हैं, परन्तु 'स्व' की क्षुद्रता से मुक्त होकर उनकी कटुता नष्ट हो जाती है। 'स्व' का यह विस्तार अथवा उन्नयन एक उदात्त और सुखद अनुभूति है। दूसरा कारण है कलात्मक प्रक्रिया। कला की प्रक्रिया का आधार-भूत सिद्धान्त है समजन—व्यवस्था में व्यवस्था की स्थापना ही अरूप को रूप देना है, यही कलात्मक मृजन है जो सुखद है। इस प्रक्रिया में पढ़कर त्रास और करुणा का दश नष्ट हो जाता है, दुःख सुख में परिणत हो जाता है।

उपर्युक्त दोनों कारण विरेचन-प्रक्रिया से सम्बद्ध होते हुए भी उसके

१—अरस्तू : भाषण-शास्त्र (भाग २, अ० ४, १३८२ अ-२०) और भाग २, अ० ७, १३८५ व-१२-१६ (दी वेसिक कर्स ऑफ ऐरिस्टोटिल-रिचर्ड मेकिओन)

अगभूत नहीं है। (विरेचन में न तो 'स्व' का उन्नयन अन्तर्भूत है और न कला का आनन्द।) अस्तु इन दोनों तत्त्वों से सर्वथा अवगत थे, और इन दोनों का संक्षिप्त विवेचन भी उन्होंने किया है, परन्तु यह विवेचन विरेचन-सिद्धान्त का अंग नहीं है, अतएव विरेचन-सिद्धान्त में सुख का केवल अभावात्मक रूप ही प्रतिपादित है—मन शांति, विशदता, या राहत से आगे वह नहीं जाता। यह अनुभव भी निश्चय ही सुखद है, परन्तु यह सुख ऋणात्मक है, घनात्मक नहीं है—भारतीय दर्शन के अनुसार आनन्द की भूमिका है, आनन्द नहीं है।

विरेचन का मनोवैज्ञानिक आधार

अनेक आलोचकों को त्रासदी द्वारा विरेचन की प्रक्रिया का अस्तित्व ही मान्य नहीं है—उनका आक्षेप है कि वास्तविक अनुभव में इस प्रकार का विरेचन नहीं होता। हमारे करुणा, भय आदि मनोवैगं उद्बुद्ध तो हो जाते हैं परन्तु उनके रेचन से मन शान्ति सर्वदा नहीं होती—अनेक नाटक केवल भावों को क्षुब्ध कर ही रह जाते हैं। इसके विपरीत कभी-कभी हम केवल कला का आस्वादन ही करते हैं, अवास्तविक होने के कारण त्रासदी में प्रदर्शित भाव हमारे भावों को उत्तेजित ही नहीं करते, अतः विरेचन का प्रश्न ही नहीं उठता। हमारे विचार में ये दोनों आक्षेप असंगत हैं। त्रासदी से प्रेक्षक को केवल कवि तथा नट की कला का चमत्कार ही प्राप्त होता है, उस पर रागात्मक प्रभाव नहीं पड़ता—यह मानना त्रासदी के महत्त्व का घोर अवमूल्यन करना है। काव्य के किसी भी रूप का और विशेषतः त्रासदी का चमत्कार तो मूलतः रागात्मक ही होता है, अन्यथा वह काव्य न रहकर शिल्प मात्र रह जाता है। और, जब त्रासदी का रागात्मक प्रभाव असंदिग्ध है तब उसके प्रेक्षण या श्रवण-पाठ से सहृदय के भावों की उद्बुद्धि स्वतः सिद्ध है। भावों की उद्बुद्धि आनन्द नहीं है, उनका समजन आनन्द है, और यह धारणा सर्वथा मिथ्या है कि त्रासदी केवल भावों को विक्षुब्ध कर छोड़ देती है। कोई भी सफल त्रासदी ऐसा नहीं करती—यह सारभूत समजनकारी प्रभाव ही तो उसकी सफलता का कारण है, इसी के लिए प्रेक्षक समय और रुपया खर्च करता है। अतः यह आक्षेप सर्वथा निर्मूल है—अनुभव से असिद्ध है।

वास्तव में विरेचन-सिद्धान्त का मनोवैज्ञानिक आधार सर्वथा पुष्ट है। पहले तो मनोविज्ञान ही इस प्रक्रिया को आरम्भ से स्वीकार करता आया है और अब मनोविश्लेषण-शास्त्र ने तो इसे अपने आधारभूत सिद्धान्तों में ग्रहण कर लिया है। मनोविश्लेषक भावनाओं की उत्पत्ति या दमन को मानसिक

रोगो का प्रमुख कारण मानता है—अतः इनका उपचार वह भावों की उचित अभिव्यक्ति और परितोष द्वारा ही करता है। प्रायः सभी भाव, जो मूलतः प्रवृत्तियों पर आश्रित रहते हैं, हमारे अवचेतन मन में स्थित रहते हैं। जीवन में उनको यदि उचित अभिव्यक्ति तथा परितोष न मिले तो उनसे अनेक प्रकार के रोग और ग्रन्थियाँ उत्पन्न हो जाती हैं, अतः मन को स्वस्थ रखने के लिए यह अनिवार्य है कि चेतन अनुभव का विषय बनाकर उनको तृप्त किया जाये। इस प्रकार मन की ग्रन्थियाँ खुल जाती हैं, घुमडन दूर हो जाती है और चित्त विशद हो जाता है। जैसा कि मैंने पूर्व प्रसंग में कहा है मनोविश्लेषण-शास्त्र की उन्मुक्त-विचार-प्रवाह-पद्धति का आधार वस्तुतः यही है और फ्रायड आदि ने अनेक स्थलों पर अरस्तू के वाक्यों से समर्थन प्राप्त किया है।

चिरेचन-सिद्धान्त और करुण रस

अरस्तू-प्रतिपादित त्रासद प्रभाव का भारतीय काव्य-शास्त्र के करुण रस में पर्याप्त साम्य है। त्रासद प्रभाव के आधारभूत मनोवेग हैं करुणा और त्रास और इन दोनों में ही पीड़ा की अनुभूति का प्राधान्य है। उधर करुण रस का स्थायी भाव है शोक जिसके कुछ प्रतिनिधि लक्षण इस प्रकार हैं —

(१) शोको नाम इष्टजनवियोगविभवनाशवधवन्धनदुःखानुभवनादि-भिविभावैस्समुपजायते ।

अर्थात्—शोक नाम का भाव इष्ट-वियोग, विभव-नाश, वध, कैद तथा दुःखानुभूति आदि विभावों (कारणों) से उत्पन्न होता है। (नाट्य-शास्त्र)।

(२) इष्टनाशाविभिश्चेतो वैवलम्ब्य शोकशब्दभाक् ।

अर्थात्—इष्ट के नाश आदि से उत्पन्न चित्त के क्लेश का नाम शोक है।
(साहित्य-दर्पण)।

(३) मृते त्वेकत्र यत्रान्यं प्रलपेच्छोक एव स ।

एक के मरने पर जहाँ दूसरा विलाप करे वहाँ शोक होता है। (दशरूपक)

इन सभी लक्षणों में शोक के अन्तर्गत करुणा का प्राधान्य तो है ही, किन्तु वध, वन्धन आदि के कारण त्रास का भी सद्भाव है, अतः करुण रस के परिपाक में शोक स्थायीभाव के अन्तर्गत भारतीय काव्य-शास्त्र भी करुणा के साथ त्रास के अस्तित्व को स्वीकार करता है। इष्टनाश अथवा विपत्ति शोक का कारण है—और इससे करुणा और त्रास दोनों की ही उद्भूति होती है करुणा की वास्तविक विपत्ति के साक्षात्कार से और त्रास की वैसी ही विपत्ति की पुनरावृत्ति की आशंका से, परन्तु अरस्तू और भारतीय

आचार्य के दृष्टिकोण में कदाचित् एक मौलिक अन्तर यह है कि अरस्तू का त्रासद प्रभाव एक प्रकार का मिश्र भाव है, परन्तु भारतीय काव्य-शास्त्र का शोक स्थायी भाव मूलतः अमिश्र ही रहता है। यहाँ भयानक एक पृथक् रस माना गया है। वह करुण का मिश्र रस है और अनुकूल परिस्थिति उत्पन्न कर प्रायः उसका सवर्द्धन करता है। किन्तु ऐसी स्थिति में वह करुण का उद्दीपक एव संचारी बन जाता है, उसके संयोग से किसी मिश्र रस अथवा भाव को उद्बुद्ध नहीं करता। और, फिर उपरिलिखित अनेक कारण ऐसे भी हैं जो त्रास उत्पन्न नहीं करते। जहाँ तक इष्टजन के वध का सम्बन्ध है उसमें तो त्रास अनिवार्य है, किन्तु करुण के लिए वध तो अनिवार्य नहीं है—केवल मृत्यु ही अनिवार्य है, जो त्रास उत्पन्न किए बिना भी घटित हो सकती है। उदाहरण के लिए सीता के दुर्भाग्य से उत्पन्न करुणा में त्रास का स्पर्श नहीं है। अरस्तू भी ऐसी स्थिति से अनभिज्ञ नहीं है, परन्तु वे त्रासहीन करुण प्रसंग को आदर्श त्रासद स्थिति नहीं मानते। भारतीय आचार्य इस विषय में उनसे सहमत नहीं हैं क्योंकि उसकी दृष्टि में सीता की कथा से अधिक 'करुण' प्रसंग कदाचित् और कोई नहीं है। इस अन्तर के लिए दोनों के देश-काल और तज्जन्य संस्कार उत्तरदायी हो सकते हैं।

करुण रस का आस्वाद

भारतीय काव्य-शास्त्र का प्रतिनिधि मत तो यही है कि करुण रस का आस्वाद भी शृंगार आदि की भाँति ही सुखात्मक होता है। करुण के साथ रस शब्द का प्रयोग ही उसके आनन्द का द्योतक है। रसवादी आचार्यों ने इस प्रश्न को प्रायः स्वतः सिद्ध मानकर अधिक तर्क-वितर्क नहीं किया—मानो करुण का रसत्व ही अपने आप में इस प्रश्न का अन्तिम उत्तर हो। फिर भी उनके पास इस विषमता का निश्चित समाधान था, इसमें सन्देह नहीं हो सकता। इस समाधान के प्रायः तीन रूप हैं —

(१) काव्य-रस अलौकिक होता है, अतः लौकिक कार्य-कारण-सम्बन्ध उसके लिए अनिवार्य नहीं है। दुःख से दुःख की उत्पत्ति तो लौकिक नियम है, किन्तु कवि की अलौकिक प्रतिभा के स्पर्श से काव्य में दुःख से सुख की उत्पत्ति भी सम्भव हो जाती है—यही काव्य की अलौकिकता है।

(२) दूसरा समाधान अपेक्षाकृत अधिक गम्भीर है। भट्टनायक की स्थापना के अनुसार काव्य में प्रत्येक भाव साधारणीकृत होकर अन्ततः भोग्य बन जाता है। इस प्रकार भाव की विशिष्टता नष्ट हो जाती है। व्यक्ति-

सम्बन्ध से मुक्त हो जाने पर उसके स्थूल लौकिक सम्बन्ध नष्ट हो जाते हैं, अर्थात्—उसका रूप सामान्य जीवनगत अनुभूति की अपेक्षा अधिक उदात्त और अवदात हो जाता है। भारतीय दर्शन की शब्दावली में व्यक्तिवद् ‘अल्प’ की चेतना में सुख नहीं है, किन्तु व्यक्ति की सीमाओं से मुक्त ‘भूमा’ की चेतना में परम सुख की उपलब्धि है। इसी न्याय से काव्य में शोक आदि अप्रिय भाव भी साधारणीकृत होकर व्यक्ति-सम्बन्ध-जन्य दोषों से मुक्त रसमय बन जाते हैं। स्वर्गीय प० केशवप्रसाद मिश्र ने योग की ‘मधुमती भूमिका’ के आधार पर इसे काव्य की ‘रसवती भूमिका’ कहा है।

(३) तीसरा समाधान अभिव्यक्तिवादियों की ओर से प्रस्तुत किया गया है। इनका कहना है कि रस की उत्पत्ति नहीं होती, अभिव्यक्ति होती है। यदि उत्पत्ति होती, तब तो शोक से शोक की उत्पत्ति का तर्क काव्य पर लागू हो सकता था, किन्तु रस की तो अभिव्यक्ति होती है अर्थात् काव्य-नाट्य-गुणों के प्रभाव से प्रेक्षक की आत्मा में रजोगुण तथा तमोगुण का तिरोभाव और सत्-गुण का उद्रेक हो जाता है जिसके परिणामस्वरूप उसका आत्मानन्द ‘रस-’ रूप में अभिव्यक्त हो जाता है। सत्त्व का उद्रेक और रजोगुण-तमोगुण का तिरोभाव आनन्द की स्थिति है जिसमें दूसरा भाव विद्यमान नहीं रह सकता, अतः रसत्व को प्राप्त होने पर, सत्त्व के पूर्ण उद्रेक तथा रजोगुण-तमोगुण के नाश के कारण, शोक आदि की कटुता स्वतः नष्ट हो जाती है और आनन्दमयी चेतना शेष रह जाती है।

संस्कृत के प्रतिनिधि आचार्यों ने सारतः ये ही तीन समाधान प्रस्तुत या व्यजित किये हैं, किन्तु कुछ स्वतन्त्रचेता आचार्य अपवाद भी हैं। उदाहरणार्थ (४) शारदातनय ने शैव दर्शन के ही आधार पर एक चौथा समाधान प्रस्तुत किया है। उनका तर्क यह है यद्यपि यह ससार दुःखमोहादि से कलुषित है, फिर भी जीवात्मा—राग, विद्या और कला—अपने इन तीन तत्त्वों के द्वारा उसका भोग करता है। इनमें राग सुखत्व का अभिमान है, विद्या राग का वह उपादान है जिसके द्वारा अविद्या से आच्छन्न चैतन्य का ज्ञान अभिव्यक्त हो जाता है, और कला आत्मा को अभिज्वलित (प्रदीप्त) करने वाला हेतु है। इसी न्याय से प्रेक्षक भी शोक, भय, ग्लानि आदि से निष्पन्न कर्षण, भयानक, वीभत्स आदि रसों का अपने आत्मस्थ तीन तत्त्वों—राग, विद्या और कला के द्वारा ‘चर्चण’ करता है—

रागविद्याकलासजै पुसस्तत्त्वैस्त्रिभि स्वत ।

प्रवृत्तिगोचरोत्पन्ना बुद्ध्यादिकरणैरसौ ॥

भोग निष्पाद्य निष्पाद्य वासनात्मैव तिष्ठति ।
 दुःखमोहादिकलुषमपि भोग्य प्रतीयते ॥
 यत्सुखत्वाभिमानेन स राग इति कथ्यते ।
 विद्या नामेति तत्त्वं यद्वागोपादानमुच्यते ॥
 तयाऽभिव्यज्यते ज्ञान पुरुषस्य विपश्चित् ।
 चैतन्यस्य मलेनैव सरुद्धस्य स्वभावतः ॥
 अभिज्वलनहेतुर्या सा कलेत्यभिधीयते ।
 सुखदुःखात्मिका बुद्धेर्वृत्तिर्गोचर उच्यते ॥
 एव परम्पराप्राप्तैर्भाविर्विषयता गतं ।
 बुद्ध्यादिकरणैर्भोगाननुभुक्ते रसात्मना ॥

—(भावप्रकाशन, पृ० ५३)

शारदातनय तो अन्ततोगत्वा भाववादियो की परिधि में ही रहे हैं, परन्तु रुद्रभट्ट और उनसे भी अधिक नाट्यदर्पण के लेखकद्वय रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने शास्त्रीय परम्परा के विरुद्ध अत्यन्त निर्भीक शब्दों में यह स्थापना की है—
 ‘सुखदुःखात्मको रस’ (नाट्यदर्पण, श्लोक १०९, पृ० १५८)—अर्थात् रस की अनुभूति सर्वत्र सुखात्मक ही न होकर दुःखात्मक भी होती है। इनके अनुसार ‘तत्रेष्टविभावादिप्रथितस्वरूपसम्पत्तयः शृंगार-हास्य-वीराद्भुत-शान्ता पञ्चसुखात्मनोऽपरे पुनरनिष्टविभावाद्युपनीतात्मानः करुण-रौद्र-वीर-भीम-भयानकाश्चत्वारो दुःखात्मानः’ (नाट्यदर्पण पृ०, १०९)। अर्थात् शृंगार, हास्य, वीर, अद्भुत और शान्त (इष्ट विभावादि पर आश्रित रहने के कारण) सुखात्मक हैं और करुण, रौद्र, वीर-भीम और भयानक (अनिष्ट विभावादि से उपनीत होने के कारण) दुःखात्मक हैं।—तब फिर प्रश्न उठता है कि ऐसी स्थिति में सामाजिक करुण आदि का प्रेक्षण या श्रवण क्यों करता है? नाट्य-दर्पण में इसका विस्तृत उत्तर दिया गया है—

यत् पुनरेभिरपि चमत्कारो दृश्यते स रसास्वादविरामे सति यथावस्थित-वस्तुप्रदर्शकेन कवि-नटशक्तिकौशलेन । विस्मयन्ते हि शिरश्छेदकारिणाऽपि प्रहारकुशलेन वैरिणा शौण्डीरमानिनः । अनेनैव च सर्वा गाह्लादकेन कवि-नट-शक्तिजन्मना चमत्कारेण विप्रलब्धाः । परमानन्दरूपतां दुःखात्मकेष्वपि करुणादिषु सुमेधसः प्रतिजानते । एतदास्वादलौल्येन प्रेक्षका अपि एतेषु प्रवर्तन्ते । कवयस्तु सुख-दुःखात्मकससारानुरूप्येण रामाविचरितं निबध्नन्तः सुख-दुःखा-

त्मकरसानुबिद्धमेव ग्रन्थन्ति । पानकमाधुर्यमिव च तीक्ष्णास्वादेन दुःखास्वादेन सुतरां सुखानि स्वदन्ते इति ।

(नाट्यदर्पण, पृ० १५)

इसका माराश यह है कि कर्ण, रौद्र आदि के द्वारा भी जो चमत्कार की प्रतीति होती है उसका कारण है यथार्थ वस्तु-प्रदर्शन में निपुण कवि और नट का कौशल । शौर्यगवित वीर शत्रु के शिरच्छेदकारी प्रहार-कौशल को देखकर भी विस्मय-विमुग्ध हो जाते हैं । प्रेक्षक इसी चमत्कार के लोभ से कर्णादि के दृश्यो को देखता है—इस चमत्कार से ही प्रवर्चित होकर वह दुःखात्मक दृश्यो में आनन्द की प्रतीति करता है । उधर कवि भी सुख-दुःखात्मक सत्तार के अनुरूप रामादि के चरित्र को सुखदुःखात्मक रस से अनुविद्ध प्रस्तुत करते हैं । जिस प्रकार मिर्च आदि के संयोग से पानक^१ के स्वाद में चमत्कार आ जाता है इसी प्रकार दुःख के तीक्ष्ण आस्वाद से सुख और भी आस्वाद्य हो जाता है ।

इस विवेचन से पूर्वोक्त चार समाधानों के अतिरिक्त दो और समाधान उपलब्ध होते हैं—

(५) कर्ण रस से प्राप्त आनन्द (चमत्कार) काव्य-कौशल अथवा काव्य तथा नाट्य दोनों के समवेत कौशल पर आधृत रहता है । प्रेक्षक या श्रोता कर्ण रस में आनन्दानुभूति नहीं करता, वरन् उसकी अभिव्यजना करने वाले कवि तथा अभिनेता के कला-नैपुण्य से चमत्कृत होता है । इस चमत्कार से ही कर्ण रस में आनन्द की ग्रान्ति अथवा आभास हो जाता है ।

(६) जीवन में अपार वैविध्य है । पद रसों में जहाँ मधुर रस है, वहाँ तिक्त और अम्ल रस भी—विपरीत स्वाद होने पर भी सभी को 'रस' नाम से अभिहित किया जाता है और प्रपानक आदि में रसना-रसिक इनका 'रस' लेते हैं । इसी प्रकार नव रस में एक ओर रतिमूलक शृंगार है तो दूसरी ओर शोकमूलक कर्ण भी । अनुभूत्यात्मक रूप सर्वथा विपरीत होने पर भी शास्त्र में इनका नाम 'रस' ही है । और काव्य के 'प्रपानक' में सहृदय इन सभी का आस्वादन करते हैं ।

इस प्रकार 'दुःख में सुख' की इस विषम समस्या के भारतीय काव्य-शास्त्र छह मौलिक समाधान प्रस्तुत करता है —

१—सोठ की चटनी, आदि ।

(१) काव्य की सृष्टि अलौकिक है, वह नियतिकृत नियमों से रहित नाना-चमत्कारमयी है, अतः लोकानुभव से भिन्न दुःख से सुख की उद्भूति उसमें सहज-सम्भव है। यह मूलतः वही तर्क है जिसको कलावादियों ने—ब्रैडले, क्लाइव बैल आदि ने बीसवीं शती के आरम्भ में नवीन रूप में पुनः प्रस्तुत किया है—“पहले तो यह अनुभव अपना उद्देश्य आप ही है, अपने ही लिए इसकी स्पृहा की जा सकती है, इसका अपना निजी मूल्य है। दूसरे, काव्य की दृष्टि से इसके इस निजी मूल्य का ही महत्त्व है। क्योंकि सामान्य अर्थ में वस्तु-जगत का एक अंग होना या उसकी अनुकृति होना इसका स्वभाव नहीं है, यह तो अपने आप में ही एक दुनिया है—स्वतंत्र, स्वतः पूर्ण और स्वायत्त।”^१

(२) रस की अनुभूति साधारणीकृत अनुभूति होने के कारण व्यक्तिबद्ध राग-द्वेष से मुक्त होती है—अतः करुण आदि रसों में शोकादि का दश नष्ट हो जाता है, शुद्ध भाव ‘आस्वाद’-रूप में शेष रह जाता है। इस तर्क का सकेत वास्तव में अरस्तू में भी मिल जाता है, किन्तु वह अत्यन्त अविकसित रूप में है—प्रो० बुचर ने जिस शब्दावली में उसे प्रस्तुत किया है, वह यूरोप के विकासशील आलोचना-शास्त्र से प्राप्त आधुनिक शब्दावली है। इस दृष्टि से भारतीय आचार्य भट्टनायक का महत्त्व अक्षुण्ण है—उन्होंने अत्यन्त तर्क-सगत तथा तात्त्विक शब्दों में साधारणीकरण के सिद्धान्त द्वारा ‘करुण’ आदि के ‘भोग’ का प्रतिपादन किया है।

भट्टनायक के सिद्धान्त से एक और समाधान का सकेत मिलता है—काव्य-निबद्ध अनुभव प्रत्यक्ष न होकर भावित अनुभव होते हैं, अतः कटु अनुभवों की प्रत्यक्ष अनुभूति कटुता उनमें नहीं रह जाती, वरन् कल्पना के चमत्कार का समावेश हो जाता है जिससे शोक भी आस्वाद्य बन जाता है। पश्चिम के आलोचना-शास्त्र में यह मत काफी प्रचलित रहा है।

(३) रस का परिपाक सत्त्व के उद्रेक की अवस्था में ही होता है, अर्थात्—ऐसी अवस्था में होता है, जब रजोगुण और तमोगुण तिरोभूत हो जाते हैं और सहृदय की चेतना सतोगुण से परिव्याप्त हो जाती है। यह अवस्था सुख की अवस्था है, इसमें तमोगुण से उत्पन्न (मोह-विकारी) शोक की कटु अनुभूति सम्भव नहीं है। यह शब्दावली भारतीय काव्य-शास्त्र की अपनी पारिभाषिक शब्दावली है, वर्तमान यूरोप का मनोविज्ञान अथवा प्राचीन-नवीन आलोचना-शास्त्र इससे परिचित नहीं है, परन्तु शब्द-भेद को हटा देने से उपर्युक्त

मत अधिक अपरिचित नहीं रह जाता। अभिनव का 'सत्त्वोद्रेक' वास्तव में अरस्तू के 'विरचन', रिचर्ड्स के 'अन्तर्वृत्तियों के सामंजस्य' और शुक्लजी द्वारा प्रतिपादित 'हृदय की मुक्तावस्था' में बहुत भिन्न नहीं है। भेद केवल विचार-पद्धति का है और मात्रा का भी है—अरस्तू ने चिकित्सा-शास्त्र की पद्धति और शब्दावली ग्रहण की है, रिचर्ड्स ने मनोविज्ञान की, शुक्ल जी ने आलोचना-शास्त्र की और अभिनव आदि ने दर्शन (अधिमानस-शास्त्र) ^१ की। तमोगुण और रजोगुण के तिरोभाव के उपरान्त सत्त्व का शेष रहना अरस्तू के शब्दों में 'कटु भावों का रेचन और तज्जन्य मनशान्ति' ही तो है। अन्तर केवल 'उद्रेक' शब्द पर आश्रित है जिसका विवेचन आगे करेंगे।

५ शारदातनय का समाधान इसी का विकास है। उसका आधार यह है कि आत्मा नित्य आनन्दरूप है। उसकी आनन्दमयी प्रवृत्ति इतनी प्रबल है कि वह ससार के दुःख-मोहादि मायाजन्य कलुषों पर अनिवार्यतः विजय प्राप्त कर उन्हें भोग्य बना लेती है। करुण रस के आस्वाद्य होने का मूल कारण आत्मा की यही आनन्दमयी प्रवृत्ति है। यह समाधान शुद्ध भारतीय आनन्दवाद पर आवृत है—करुणा-प्रधान मसीही दर्शन पर आश्रित परवर्ती पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में इसकी प्रतिध्वनि भी प्रायः नहीं मिलती।

(५) कला का सौन्दर्य करुण के उद्वेग को चमत्कार में परिणत कर देता है। कला का आधारभूत सिद्धान्त है सामंजस्य—अनेकता में एकता की स्थापना। अन्तर्वृत्तियों का समन्वय करने के कारण यह प्रक्रिया अपने आप में सुखद होती है—इसे ही कला-मृजन या सौन्दर्य की सृष्टि का आनन्द कहते हैं। कला-मृजन के समय कवि तथा कलानुभूति के समय सहृदय का चित्त इस प्रक्रिया द्वारा समाहित होकर उक्त आनन्द का अनुभव करता है। इसके अतिरिक्त समृद्ध अभिव्यजना, विशिष्ट पद-रचना, संगीत-गुण तथा नाटक में नाट्य-प्रसाधन आदि 'काव्यालंकार'-जन्य आह्लाद भी करुण की कटुता को नष्ट करने में सहायक होता है।

यूरोप के आलोचना-शास्त्र में भी कुछ आलोचकों ने इसी मत की स्थापना की है—वहाँ इसे 'काव्यरूप-सिद्धान्त' के नाम से अभिहित किया जाता है। इस सिद्धान्त के अनुसार काव्यरूप के सौन्दर्य से करुण रस की कटुता नष्ट हो जाती है और सहृदय का चित्त चमत्कार का अनुभव करता है।

(६) अन्तिम समाधान उपर्युक्त समाधानों की अपेक्षा अधिक दार्शनिक

है—मानव-प्रकृति त्रिगुणात्मक है, मधुर और कटु दोनों प्रकार की अनुभूतियाँ जीवन का अंग हैं। मानव जीवन के वैविध्य में रस लेता है, अतः कर्ण आदि के प्रदर्शन या अभिव्यजन में उसकी अभिरुचि होना कोई आश्चर्य की बात नहीं है। आधुनिक आलोचना-शास्त्र का 'अभिरुचि-सिद्धान्त' भी इससे मिलता-जुलता है। इस सिद्धान्त के अनुसार मानव को मानव-जीवन के सभी अनुभवों में अभिरुचि है—वह जहाँ विवाह आदि मंगल-उत्सवों में रस लेता है, वहाँ मृत्यु आदि से सम्बद्ध दुर्घटनाओं में भी उसको कम रुचि नहीं है—वर-यात्रा और शव-यात्रा दोनों में मानव का उत्साह द्रष्टव्य है। इसी न्याय से कामद और त्रासद दोनों प्रकार के दृश्यों में प्रेक्षक की दिलचस्पी होती है।

इन छह समाधानों के अतिरिक्त बौद्ध दर्शन के दुःखवाद पर आधारित एक और भी समाधान भारतीय शास्त्र की ओर से प्रस्तुत किया जा सकता है। बौद्ध दर्शन के अनुसार दुःख प्रथम आर्य सत्य है। इसका सम्यक् ज्ञान जीवन की प्रथम सिद्धि है, जिस पर अन्य सिद्धियाँ आश्रित हैं, अतः कर्ण रस जीवन का आद्य रस है। सत्य की उपलब्धि में जो आनन्द निहित रहता है, वही आनन्द जीवन में कर्ण का अगित्व प्रतिपादन करने वाले काव्य से प्राप्त होता है। भारत में दुःखवाद का प्रतिपादन प्रधानतः बौद्ध दर्शन में ही हुआ है, अतः कर्ण रस का यह दुःखवादी समाधान केवल वही से उपलब्ध हो सकता है।

यूरोप के दर्शन तथा आलोचना-शास्त्र में दुःखवादियों ने प्रस्तुत समस्या के प्रायः इसी प्रकार के समाधान उपस्थित किये हैं। जर्मनी के प्रसिद्ध दुःखवादी दार्शनिक शोपेनहोएर का तर्क है कि त्रासदी जीवन के गम्भीर और दुःखमय पक्ष को महत्त्व देती है, जीवन की व्यर्थता एवं जगत्-प्रपञ्च की असारता को व्यक्त कर चरम सत्य का उद्घाटन उसका प्रयोजन है। सत्य की यही उपलब्धि प्रेक्षक के आनन्द का कारण है। श्लेगेल का तर्क इससे थोड़ा भिन्न है—उसके अनुसार त्रासदी के द्वारा हमारे मन में इस चेतना का उदय होता है कि पार्थिव जीवन का संचालन किसी अदृष्ट शक्ति (नियति) के हाथ में है, जिसके समक्ष मानव का समस्त बल-वैभव तुच्छ है। यह विचार एक ओर अहंकार का शमन करता है और दूसरी ओर दुःख में हमें धैर्य प्रदान करता है। जीवन के इस अलौकिक विधान की अनुभूति निश्चय ही एक उदात्त एवं सुखद भाव है और यही 'त्रासद आनन्द' का रहस्य है। प्रो० बुचर ने अरस्तू के विवेचन में इस सिद्धान्त का भी अनुसन्धान कर लिया है। यहाँ भी हमारा मत यही है कि अरस्तू के त्रासदी-प्रकरण में इसका बीज मात्र

मिलता है, उसका विकास प्रो० वुचर ने परवर्ती शोधो के आधार पर किया है—जिस विकसित रूप में वुचर ने उसे प्रस्तुत किया है वह अरस्तू में निश्चय ही उपलब्ध नहीं है। भारतीय चिन्तक के लिए यह धारणा अज्ञात नहीं है—साहित्य में इस 'नियतिवाद' की शत-शत मार्मिक व्यजनाएँ मिलती हैं। रामायण, महाभारत, पुराण, भक्ति-काव्य और आधुनिक साहित्य में इसकी अनुगूँज स्थान-स्थान पर मिलती है। न जाने कब से भारतीय मन यह गा-नाकर अपने को धीरज देता चला आ रहा है —

करम गति टारे नाहिं टरी ।

मुनि बसिष्ठ से पंडित ज्ञानी सोधि के लगन धरी ।

सीता-हरन मरन दशरथ को वन में बिपत परी ॥

परन्तु अन्तर केवल यही है कि इस धारणा ने काव्य-शास्त्र के सिद्धान्त का रूप कभी धारण नहीं किया।

क्यों ?—भारतीय काव्य-शास्त्र के प्राण रस-सिद्धान्त के विरुद्ध होने के कारण ।

निष्कर्ष

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि अरस्तू का विरेचन-सिद्धान्त-भारत के रस-सिद्धान्त से बहुत भिन्न नहीं है—यह कहना कदाचित् असंगत न होगा कि भारतीय रस-सिद्धान्त में प्रकारान्तर से विरेचन-सिद्धान्त अन्तर्भूत है। विरेचन-प्रक्रिया के दो अंग हैं—(१) अतिशय उत्तेजना द्वारा मनोवेगो का शमन और (२) तज्जन्य मन शान्ति। मनोवेगो की अतिशय उत्तेजना रस-सिद्धान्त के अगभूत स्थायी भावो के चरम उद्बोध के समानान्तर है। मन-शान्ति रस-सिद्धान्त की 'समाहित' की अवस्था है, जब सहृदय श्रोता का मनोमुकुर भौतिक विकार-जन्य मलिनता से मुक्त सर्वथा निर्मल हो जाता है। रस की स्फुरणा के समय कवि का मन और रस के आस्वाद के समय सहृदय का मन व्यक्ति-सम्बन्धो से मुक्त होकर अनिवार्यतः समाहित की अवस्था को प्राप्त करता है। तमोगुण तथा रजोगुण के तिरोभाव और सत्त्व की परिव्याप्ति की स्थिति यही है, परन्तु इसके आगे भेद हो जाता है। अरस्तू का विरेचन-सिद्धान्त यही रुक जाता है—यदि प्रो० वुचर के आख्यान को स्वीकार कर लें, तो भी अधिक-से-अधिक यह कहा जा सकता है कि इस समाहित की स्थिति में प्रेक्षक या श्रोता का मन कला के आनन्द का आस्वाद करने

में तत्पर हो जाता है। इसका अभिप्राय यह हुआ कि त्रासदी का आनन्द या तो मनशान्ति की सुखद स्थिति-मात्र है जिसमें भावों के परिष्करण की सुखद अनुभूति का भी समावेश है, या फिर वह कला के आनन्द से (जो पर्याप्त मात्रा में बौद्धिक होता है) एकात्म है , अर्थात्—अरस्तू के अनुसार त्रासदी के आस्वाद के तीन तत्त्व हैं—

(१) उद्वेग के शमन से उत्पन्न मनशान्ति ।

(२) भावों के परिष्कार की अनुभूति ।

(३) कला-जन्य चमत्कार ।

भारतीय काव्य-शास्त्र के कर्ण रस और उपर्युक्त आस्वाद में मौलिक अन्तर यह है कि कर्ण रस उद्वेग का शमन (राहत) मात्र न होकर उसका भोग है। भावों का परिष्कार यहाँ भी यथावत् मान्य है—भाव के साधारणीकरण में उसका परिष्कार स्वतः सिद्ध है। तमोगुण तथा रजोगुण के तिरोभाव में उद्वेग का शमन भी निहित है , परन्तु रस इनसे अतिरिक्त है। रस तो भौतिक रागद्वेष से मुक्त आत्मा द्वारा 'अस्मिता' का भोग है—उसके लिए तमोगुण और रजोगुण का तिरोभाव ही पर्याप्त नहीं है, उसके लिए तो आनन्दरूप आत्मा से सत्त्व का प्रचुर उद्रेक अनिवार्य है—यहाँ हम वास्तव में भारतीय दर्शन की सीमा में प्रवेश कर जाते हैं। भारत में आनन्द के विषय में भावात्मक और अभावात्मक दोनों सिद्धान्तों का प्रतिपादन हुआ है। न्याय, वैशेषिक, सांख्य आदि में आनन्द का स्वरूप अभावात्मक माना गया है—उनकी स्थापना है कि दुःख का अत्यन्त विमोक्ष ही अपवर्ग है—तदत्यन्तविमोक्षोऽपवर्ग (न्याय-मजरी—१।१।२२) किन्तु इसके विपरीत मीमांसा, वेदान्त आदि में आनन्द के भावात्मक रूप की अत्यन्त प्रबल शब्दों में प्रतिष्ठा की गई है —

दुःखात्यन्तसमुच्छेदे सति प्रागात्मवर्तिनः

सुखस्य मनसा भुक्तिर्भुक्तिरुक्ता कुमारिलैः ।

अर्थात्—' कुमारिल के अनुसार दुःख का नितान्त समुच्छेद हो जाने पर आत्मा में स्थित नित्य सुख का मनसा उपभोग ही मुक्ति है।' इन वेदान्ती, मीमांसक आदि आचार्यों, शैवों और वैष्णवों ने न्याय-वैशेषिक-प्रतिपादित अभावात्मक अपवर्ग का उपहास किया है। और, वास्तव में अपवर्ग की भावात्मक कल्पना ही भारतीय दर्शन का प्रतिनिधि सिद्धान्त है जिसके अनुसार आनन्द दुःख का अभाव मात्र नहीं है—वह शुद्ध-बुद्ध आत्मा का 'आत्म-भोग' है।

भारत का रस-सिद्धान्त, जैसा कि प्रसादजी ने स्पष्ट किया है, शैव दर्शन पर आधारित है, अतः उसका स्वरूप भी तदनुकूल आत्मानन्द-प्रधान ही

है। भारतीय काव्य-शास्त्र का शैवाचार्य अभिनव-प्रतिपादित प्रायः सर्वमान्य अभिव्यक्तिवाद-सिद्धान्त अत्यन्त भावात्मक 'रस' की ही स्थापना करता है। यह रस शोकादि भावों के उन्नयन में भी आगे आत्मानन्द का भोग है—यह शान्ति-रूप नहीं है, भोग-रूप है। कलाजन्य चमत्कार, भावों की परिष्कृति आदि उसकी सहायक अथवा आनुपगिक उपलब्धियाँ हैं—वह स्वयं उनसे कहीं ऊपर है।

भारत के अन्य प्रमुख सिद्धान्तों की भाँति, उसका रस-सिद्धान्त भी अध्यात्म-वाद पर आवृत है—उसको यथावत् ग्रहण करने के लिए आत्मा की स्थिति और उसकी सहज आनन्द-रूपता में विश्वास करना आवश्यक है। आधुनिक आलोचक को इसमें कठिनाई हो सकती है, परन्तु उपर्युक्त स्थापना विज्ञान के विरुद्ध नहीं है, मनोविज्ञान भी उसको पुष्टि करता है। दुःख और सुख भावों के ये दो अनुभूत्यात्मक रूप हैं। इच्छा की (प्रत्यक्ष अथवा परोक्ष) विफलता की अनुभूति दुःखात्मक होती है और इच्छा की पूर्ति या सफलता की अनुभूति सुखात्मक। अब प्रश्न यह है कि दुःख और सुख का परस्पर सम्बन्ध क्या है? कुछ विचारक दुःख के अभाव को ही सुख मानते हैं—उनके अनुसार दुःख की स्थिति भावात्मक है और सुख की अभावात्मक। उनका तर्क यह है कि व्यावहारिक जीवन में विभिन्न प्रकार की बाधाओं के कारण हमें दुःख की अनुभूति होती है और उनके निराकरण से सुख की, अतः दुःख का अभाव ही सुख है। यह तर्क सामान्यतः ग्राह्य प्रतीत होता है, परन्तु इसमें एक सूक्ष्म हेतुभास विद्यमान है। उदाहरण के लिए शिरशूल दुःख का कारण है, उसके शमन से हमें राहत मिलती है—प्रायः प्रसन्नता भी होती है। तो क्या शिरशूल का अभाव ही आनन्द है? नहीं। वास्तव में रोग-विशेष की शान्ति से हमने स्वास्थ्य का लाभ किया—इससे मन क्लेश-मुक्त तथा विशद हो गया। यह तो रोग-शान्ति का तर्क-सम्मत परिणाम है, परन्तु इसके आगे जो प्रसन्नता होती है उसका कारण रोग-शान्ति नहीं है, वरन् यह आश्वासन है कि अब हम जीवन के भोग में समर्थ हैं, जिसके पीछे कदाचित् अपनी विजय का भाव भी लगा हुआ है। ऋग्-गोध में आत्मा प्रायः अत्यन्त विशद हो जाती है, किन्तु एक तो यह विशदता सर्वथा अनिवार्य नहीं है—कभी-कभी ऋग्-गोध के उपरान्त मन में एक प्रकार की ग्लानि और आतंक-सा भी शेष रह जाता है, दूसरे इसमें और लाभ-जन्य आनन्द में स्पष्ट अन्तर है। एक ऋणात्मक है, दूसरा घनात्मक। ऋग्-गोध के पश्चात् भी प्रसन्नता का अनुभव हो सकता है, परन्तु उसका कारण ऋग्-मुक्ति न होकर यह विश्वास है कि अब मेरे लिए लाभ का मार्ग

प्रशस्त हो गया है। अभिज्ञानशाकुन्तलम् के चतुर्थ अंक में कालिदास की पार-दर्शिनी प्रतिभा ने इन दोनों मनोदशाओं का भेद स्पष्ट किया है—शकुन्तला को विदा करने के पश्चात् गौतम को जो अनुभव होता है, उसे कालिदास आनन्द की सजा नहीं देते, वह तो आत्मा का वैशद्य मात्र है जो न्यास के भार ने मुक्त होने पर या ऋण-मोक्ष के उपरान्त प्राप्त होता है —

जातो ममाय विशद प्रकामं

प्रत्यपितन्यास इवान्तरात्मा ।

इसके अतिरिक्त चतुर्थ अंक में ही एक और प्रकरण है शकुन्तला के इस कातर प्रश्न के उत्तर में कि “अब मैं तात के दर्शन कब कहूँगी ? ” कण्व कहते हैं —

भूत्वा चिराय चतुरन्तमहीसपत्नी

दोष्यन्तिमप्रतिरथ तनयं निवेश्य ।

भर्त्रा तदर्पितकुटुम्बभरेण सार्धं

शान्ते करिष्यसि पद पुनराश्रमेऽस्मिन् ॥४॥२०॥

अर्थात्—

वनि तिय बहूत दिवस भूपति की । सौतिनि चारकीन वसुमति की ॥

करिकें व्याह सुवन समरय की । मारग रुकें न जाकें रय की ॥

दैकें ताहि कुटुम की भारा । तजि कै राजकाज व्यवहारा ॥

पति तेरो तुहि संग लै ऐहै । या आश्रम तब तू पग दैहै ॥

(लक्ष्मणसिंह)

कण्व के जीवन में यह प्रसंग आया या नहीं, इसके विषय में शाकुन्तलम् मौन है और महाभारत भी, परन्तु उनकी यह मनोदशा आत्मा का वैशद्य मात्र न होकर आनन्दरूपिणी होनी, इसमें सन्देह नहीं किया जा सकता। महदय पाठक कल्पनात्मक तादात्म्य के द्वारा दोनों के अन्तर का स्पष्ट अनुभव कर सकते हैं। कन्या की विदा और पुत्रवधू के आगमन के समय गृहस्थ की दो भिन्न मनोवृत्तियाँ मेरे कथन को पुष्ट करेंगी।

सुख का अर्थ है सु + ख = आत्मा की वृद्धि और दुःख का अर्थ है दु + ख = आत्मा की क्षति। मनोविज्ञान के शब्दों में सुख को चेतना का उत्कर्ष और दुःख को चेतना का अपकर्ष कह सकते हैं, अतः दुःख के अभाव का अर्थ हुआ आत्मा की क्षति की पूर्ति—अथवा चेतना के अपकर्ष का निराकरण। यह स्थिति भी निश्चय ही अनुकूल है, परन्तु आत्मा की वृद्धि अथवा चेतना के उत्कर्ष के समकक्ष तो वह नहीं हो सकती। अस्तु—प्रतिपादित विरेचन-जन्य

प्रभाव तथा भट्टनायक-अभिनव के रस में यही अन्तर है और यह अन्तर साधारण नहीं है—‘क्षतिपूर्ति’ और ‘लाभ’ का अन्तर है।

साधारणतः यह प्रसंग यही समाप्त हो जाना चाहिए, किन्तु मेरे जिज्ञासु मन का परितोष अभी नहीं हुआ और मेरी भाँति कदाचित् अन्य जिज्ञासुओं के मन में भी अभी यह शका विद्यमान हो सकती है—मान लिया कि भारतीय कर्ण रस की स्थिति अरस्तू के त्रासद-कर्ण प्रभाव से अधिक उदात्त है, परन्तु क्या वह अधिक सत्य भी है? इस शका का समाधान शास्त्र की दृष्टि से ऊपर किया जा चुका है। यहाँ हम शास्त्र का आश्रय न लेकर सहृदय के अनुभव को ही प्रमाण मानकर चलना चाहते हैं। करणरस-प्रधान नाटक या काव्य का प्रेक्षण-श्रवण सहृदय किसलिए करता है? इसका एक सीधा उत्तर है—आनन्द के लिए। आनन्द-उपलब्धि की प्रक्रिया और आनन्द के आवार के विषय में मतभेद हो सकता है, परन्तु आनन्द की प्रयोजनता असदिग्ध है। यदि यह उत्तर स्वीकार्य है, तब तो शका निश्चेष हो जाती है। किन्तु हम यह देख चुके हैं कि यह उत्तर सर्वमान्य नहीं है—रामचन्द्र-गुणचन्द्र, आई० ए० रिचर्ड्स, रामचन्द्र शुक्ल जैसे तत्त्वविद् इसे स्वीकार नहीं करते। आनन्द के विकल्प दो हैं—(१) मनोरागों का समजन और परिष्कार . त्रासदी आदि के प्रेक्षण से हमारी अन्तर्वृत्तियों का समजन और परिष्कार होता है, यही उसकी सिद्धि है—इसी के लिए हमें उसके प्रति आग्रह है। (२) जीवन में अनुराग . हमें जीवन के प्रति अनुराग है, अतः उसके हर्ष-विषादमय सभी रूपों के प्रति हमारी अभिरुचि है, वर-यात्रा में भी हमें उत्साह है और शव-यात्रा में भी। इनमें से पहला विकल्प अर्थात् अन्तर्वृत्तियों का समजन और परिष्करण तो निश्चय ही एक उपलब्धि है—अन्तर्वृत्तियों के परिष्कार से हमारी चेतना का उत्कर्ष—अथवा आत्मा की वृद्धि होती है। दूसरा विकल्प भी अधिक मित्र नहीं है—स्थूल भौतिक अर्थ में नहीं, वरन् तात्त्विक अर्थ में। जीवन के प्रति अनुराग या आस्था का नाम ही आस्तिक भाव है—जीवन की मूल वृत्ति यही है और जीवन के भोग (आनन्द) का आवार भी यही है, इसका विचलन क्लेश है और अविचल भाव आनन्द। शव-यात्रा में सहृदय का उत्साह दुःखमूलक नहीं होता, उनमें एक ओर दिव्यगत व्यक्ति के जीवित सम्बन्धियों के प्रति कर्तव्य का आनन्द और दूसरी ओर मृत्यु की बाधा ने अनवरुद्ध जीवन-प्रवाह में आस्था का आनन्द विद्यमान रहता है, इसलिए मैं इन दोनों विकल्पों को केवल दृष्टि-भेद मानता हूँ। वास्तव में ये विकल्प आनन्द के स्वरूप की अशुद्ध धारणा पर आवृत हैं—आनन्द की परिकल्पना

हमारे यहाँ बड़े गम्भीर रूप में की गई है—वह मनोरंजन, लज्जत या प्लेजर का पर्याय नहीं है। इसीलिए भारतीय दर्शन में उसकी उपमा समुद्र से दी गई है—जीवन के मुख-दुःख जिसकी लहरों के समान है। जिस प्रकार असंख्य लहरों को अपने वक्ष पर खिलाती हुई समुद्र की अन्तर्धारा आत्मस्थ बहती रहती है, इसी प्रकार अनेक करुण-मधुर अनुभूतियों से खेलती हुई आत्मा या चेतना की अन्तर्धारा अपने सुख में निरन्तर प्रवाहित रहती है। उदात्त काव्य—वह चाहे शृंगार-मूलक हो या करुण-मूलक, सहृदय के मन को शृंगार और करुण की लौकिक अनुभूति से नीचे इसी अन्तर्धारा में निमज्जन का सुयोग प्रदान करता है। इसी अर्थ में रस अखण्ड है और उसमें आस्वाद-भेद नहीं है।

त्रासदी के संगठन-सम्बन्धी अंग

कथा-वस्तु आदि उपर्युक्त छह अंगों के अतिरिक्त अरस्तू ने त्रासदी के चार अन्य अंगों का उल्लेख भी किया है जो उसके संगठन पर आश्रित हैं। ये चार अंग हैं—(१) प्रस्तावना, (२) उपाख्यान, (३) उपसंहार, और (४) वृन्दगान। संगठन से अभिप्राय यहाँ रचना-विधान से है और ये चार अंग वस्तुतः उसी के अंग हैं।

(१) प्रस्तावना—अरस्तू के शब्दों में 'प्रस्तावना त्रासदी का वह संपूर्ण भाग है, जो गायक-वृन्द के पूर्वगान से पहले रहता है।' (का० शा० पृ० ३१)। वास्तव में प्रस्तावना त्रासदी के उस आरम्भिक भाग का नाम है जो त्रासदी के लिए—विशेषतः उसकी कथा-वस्तु के लिए भूमिका प्रस्तुत करता है।

(२) उपाख्यान—'उपाख्यान वह समग्र अंश है, जो पूर्ण वृन्दगानों के बीच विद्यमान रहता है।' (काव्य-शास्त्र, पृ० २३)। यूनानी त्रासदी में प्रायः तीन उपाख्यान रहते हैं। स्पष्टतः उपाख्यान का अर्थ उस भाग से है जो कथा-वस्तु का अंग होता हुआ भी अपने आप में पूर्ण-सा प्रतीत होता है। यह कदाचित् वह भाग है जिसमें कार्य का एक अंग पूरा हो जाता है। भारतीय नाट्य-शास्त्र में कथा-वस्तु के आधिकारिक तथा प्रासंगिक दो भेद माने गये हैं, फिर प्रासंगिक के भी दो भेद हैं—पताका और प्रकरी। किन्तु अरस्तू की परिभाषा और यूनानी नाटकों के अवलोकन से यह स्पष्ट हो जाता है कि 'उपाख्यान' में आधिकारिक और प्रासंगिक का भेद नहीं है—उसका सम्बन्ध मुख्य कथा-वस्तु से ही है।

(३) उपसंहार—'उपसंहार त्रासदी का वह पूरा अंश है, जिसके बाद कोई वृन्दगान नहीं होता' (काव्य-शास्त्र, पृ० ३२)। यूरोप के परवर्ती नाटकों

में इसी का 'अंतिम घटना' या 'कैटेस्ट्रोफी' में रूपान्तर हो गया है। भारतीय नाट्य-शास्त्र में कार्य या फलागम को इसके समानान्तर माना जा सकता है, किन्तु वास्तव में इन सब की अपेक्षा 'उपनहार' का सम्बन्ध रचना-विवान से ही अधिक है, जब कि ये सब त्रासदी के आन्तरिक तत्त्व हैं।

(४) वृन्दगान—वृन्दगान के दो भाग हैं पूर्वगान और उत्तरगान। 'पूर्वगान गायकवृन्द का पहला समवेत उच्चार है' और 'उत्तरगान गायक-वृन्द का वह सम्बोध-गीत है जिसमें मगण अथवा गुरु-लघु-द्विवर्णिक चतुष्पदी का प्रयोग न हो।' स्पष्ट शब्दों में पूर्वगान पहला वृन्दगान है और उत्तरगान कदाचित् अन्तिम।

वृन्दगान यूनानी नाट्य-साहित्य का एक विशिष्ट एवं विचित्र अंग है। वृन्दगान से अभिप्राय अनेक गायकों के उम नृत्ययुक्त सामूहिक गान से है जिसमें त्रासदी की घटनावली की प्राय भावात्मक समीक्षा रहती है। ये गायक सख्या में अनेक होने पर भी व्यवहार में एक सामूहिक व्यक्तित्व धारण कर लेते हैं—इमीलिए अरस्तू आदि में एक पात्र के रूप में ही 'कोरस' का उल्लेख मिलता है।

जैसा कि मैथ्यू आर्नल्ड ने लिखा है, इसका उद्देश्य कार्य-व्यापार की प्रत्येक अवस्था में प्रेक्षक के मन पर नाटक से उत्पन्न प्रभाव-प्रतिबिम्बों का सकलन और सन्तुलन करना है। यह एक प्रकार से आदर्श प्रेक्षक का प्रतीक रूप होता है जो अतीत घटनाओं के स्मरण और अनागत घटनाओं के संकेत द्वारा वास्तविक प्रेक्षक के मन में उत्पन्न प्रभाव को और गहरा करने में सहायता देता है। 'रगमच पर प्रस्तुत दृश्यों के द्वारा उद्बुद्ध प्रेक्षक के मनोभावों को सकलित, समन्वित और गहन करना—यह यूनानी त्रासदी का एक भव्य प्रभाव था।' (मेरोपे की भूमिका, पृ० ४२-४३) इस प्रकार वृन्दगान के द्वारा त्रासदी में प्रगीत तत्त्व का समावेश भी होता था। वास्तव में वृन्दगान नाटक का सहज अंग न होकर एक अत्यन्त अस्वाभाविक अंग होता है। नाटक की मूल कथा से इसका कोई सहज सम्बन्ध नहीं रहता, वह प्रायः उसके विकास-क्रम में बाधा ही डालता है। फिर भी यूनान का कोई भी श्रेष्ठ नाटककार उसका त्याग न कर सका और हम देखते हैं कि उत्तम-से-उत्तम कलाकृति में वृन्दगान अपने पूर्ण महत्त्व के साथ प्रतिष्ठित है। इसका कारण यह है कि यूनानी नाटक का जन्म ही वस्तुतः दिओन्युसम देवता के मंदिर में होने वाले वृन्दगीतों से हुआ था, अतः नाटक के इस पूर्व-रूप का अस्तित्व अन्त तक बना रहा। यूनानी प्रेक्षक-समाज इसका इतना अभ्यस्त हो गया था

कि इसके बिना वह नाटक को पूर्ण मान ही नहीं सकता था। इसीलिए अरस्तू ने इसे अनिवार्य रूप में स्वीकार किया है और इसकी अस्वाभाविकता को कम करने के लिए यह व्यवस्था की है कि वृन्दगान को यथा-सम्भव कथा-वस्तु का अभिन्न अंग होना चाहिए।

भारतीय काव्य-शास्त्र में वृन्दगान का समानान्तर कोई रूप नहीं मिलता, किन्तु यहाँ कुछ ऐसे नाट्यांग अवश्य हैं जो प्रकारान्तर से वृन्दगान के आशिक उद्देश्य की पूर्ति करते हैं। यूनानी नाट्य-साहित्य के वृन्दगीतों का विश्लेषण करने पर भावात्मक समीक्षा के अतिरिक्त एक और प्रयोजन भी निरपवाद रूप से उनमें निहित मिलता है और वह है अनभिनीत प्रसंगों की सूचना। भारतीय नाट्य-शास्त्र में इनको 'सूच्य' प्रसंग कहते हैं जो दृश्य प्रसंगों के अतिरिक्त होते हैं। इन सूच्य प्रसंगों के लिए हमारे नाटक में विष्कम्भक, प्रवेशक, चूलिका, अकास्य आदि अर्थोपक्षेपकों का प्रयोग किया जाता है, किन्तु अशत उद्देश्य-साम्य होने पर भी वृन्दगान और अर्थोपक्षेपक में किसी प्रकार का भी रूप-साम्य नहीं मिलता। हमारे नाट्य-शास्त्र के अर्थोपक्षेपक सर्वथा गद्यमय और शुद्ध इतिवृत्त-प्रधान होते हैं जब कि वृन्दगान, जैसा कि उसके नाम से ही स्पष्ट है, गीत, नृत्य आदि से समृद्ध होता है।

नाट्य-रचना के इन चार अंगों के अतिरिक्त अरस्तू ने 'रगमच से अभिनेताओं के गायन' और 'समविलाप' नामक दो अन्य अंगों का भी संकेत किया है, परन्तु वे सर्वथा ऐच्छिक हैं। वास्तव में उपर्युक्त अंगों का सम्बन्ध त्रासदी की वाह्य रचना-मात्र से है, उसके अन्तरंग से नहीं है, और इस दृष्टि से इनका महत्त्व सर्वथा गौण है। कदाचित् इसी कारण से एटकिन्स आदि प्राचीन काव्य-शास्त्र, मर्मज्ञों ने इस समस्त प्रसंग को ही क्षेपक माना है।

त्रासदी में चरित्र-चित्रण

कथा-वस्तु के उपरान्त दूसरा स्थान है चरित्र-चित्रण का। चरित्र-चित्रण का मूल आधार है पात्रों का चारित्र्य।

चारित्र्य का अर्थ—(१) “चारित्र्य वह है जिसके बल पर हम अभि-कर्ताओं में कुछ गुणों का आरोप करते हैं।” (पृ० २०)

(२) “चारित्र्य उसे कहते हैं जो किसी व्यक्ति की रुचि-विरुचि का प्रदर्शन करता हुआ नैतिक प्रयोजन को व्यक्त करे।” (पृ० २२)

अरस्तू के चारित्र्य (ऐथोस) शब्द के वास्तविक अर्थ के विषय में यूरोप के विद्वानों में बड़ा मतभेद रहा है। एक ओर बोसाके आदि तत्त्ववेत्ताओं की

धारणा है कि चारित्र्य का अर्थ 'वर्गगत और सामान्य' है, अर्थात् 'वह केवल व्यक्ति की भद्रता-अभद्रता का द्योतन करता है।' उधर, प्रो० वुचर का मत है कि इस में व्यक्ति के नैतिक गुण-दोष पर बल अवश्य है, परन्तु साथही व्यक्ति-वैशिष्ट्य का अभाव नहीं है। चरित्र का वह अतिवैयक्तिक रूप जो शेक्सपियर या यैकरे की रचनाओं में उपलब्ध होता है अरस्तू की परिभाषा से बाहर पड सकता है ; परन्तु 'विशिष्ट व्यक्तित्व' का द्योतन वह अवश्य करती है— अर्थात्—व्यक्तित्व की निविडताएँ चाहे उसमें अन्तर्भूत न हो किन्तु सरल और सामान्य भेदक विशेषताओं का उसमें अभाव नहीं है।^१—वास्तव में वुचर का मत ही शुद्ध है। अरस्तू के उपर्युक्त उद्धरणों में भी, पात्रों के नैतिक गुण-दोष के अतिरिक्त, 'रुचि-विरुचि' का स्पष्ट उल्लेख इसकी पुष्टि करता है।

चरित्र-चित्रण के आधारभूत सिद्धान्त—अरस्तू ने चरित्र-चित्रण में छह आधारभूत सिद्धान्तों का निर्देश किया है—चार का प्रारम्भ में और फिर दो का उमी प्रमग में आगे चलकर।

(१) "पहली और सबसे महत्वपूर्ण बात यह है कि वह भद्र हो। नैतिक उद्देश्य का द्योतन करने वाला कोई भी वक्तव्य या कार्य-व्यापार चरित्र का व्यञ्जक होगा—यदि उद्देश्य भद्र है तो चरित्र भी भद्र होगा। यह गुण प्रत्येक वर्ग में सम्भव है। स्त्री भी भद्र हो सकती है, दास भी—यद्यपि स्त्री को कुछ निम्न स्तर का प्राणी कह सकने है और दास तो बिल्कुल ही निकृष्ट जीव होता है।" (काव्य-शास्त्र, पृ० ३९।)

इस सिद्धान्त के अनुसार त्रासदी में भद्रता चारित्र्य का मूल आवार होना चाहिए—अरस्तू ने आरम्भ में ही यह स्थापना की है कि त्रासदी में 'मानव का भव्यतर चित्रण होता है।' इसका अर्थ यह है कि कथा-वस्तु की भाँति त्रासदी का चरित्र-चित्रण भी ऐसा होना चाहिए जो मानव की नैतिक भावना को तुष्ट कर सके। त्रासदी के मुख्य पात्र भद्र होने चाहिए, अन्यथा उनकी विपत्ति हमारे मन में महानुभूति का उदय न कर सकेगी—यह एक स्वतःसिद्ध तथ्य है जिसकी प्रनिष्ठा कथा-वस्तु के प्रसंग में की जा चुकी है। भद्रता किसी वर्ग-विशेष तक ही सीमित नहीं रहती—नभी वर्ग के व्यक्ति इस गुण के भागी हो सकते हैं। इन्हीं-लिए अरस्तू स्त्री तथा दास आदि में भी भद्रता का अभाव नहीं मानते—यद्यपि अपने युग की विचारधारा के अनुसार उनकी भी यही धारणा है कि 'स्त्री को कुछ निम्न स्तर का प्राणी कह सकते हैं और दास तो बिल्कुल ही निकृष्ट जीव

होता है ।' स्पष्टतः भद्रता को वे एक नैतिक गुण ही मानते हैं, जो वर्ग-भेद, सामाजिक स्थिति आदि से प्रभावित होने पर भी मूलतः निरपेक्ष होता है ।

(२) "दूसरी बात ध्यान रखने की है औचित्य । पुरुष में एक विशेष प्रकार का शौर्य होता है, परन्तु नारी-चरित्र में शौर्य या नैतिक-विवेक-शून्य चातुर्य का समावेश अनुचित होगा ।" (पृ० ४०)

इसका तात्पर्य यह है कि किसी पात्र के चरित्र-चित्रण में उसकी प्रकृति, जाति या वर्गगत विशेषताओं का ध्यान रखना चाहिए । शौर्य पुरुषोचित गुण है, स्त्री में प्रकृत्या उसका सद्भाव नहीं होता, इसी प्रकार प्रकृति से भावुक स्त्री धूर्तता आदि में दक्ष नहीं होती । चरित्र-चित्रण में इन नियमों का पालन करना ही औचित्य है । नव्य-शास्त्रवादियों के हाथ में पड़कर अरस्तू के इस सिद्धान्त का बड़ा अनर्थ हुआ—इसके आधार पर एक ओर वर्ग-चित्रण को प्रोत्साहन मिला और दूसरी ओर 'मिथ्या आडम्बर' की भावना का नाटक में प्रचार हो गया, परन्तु अरस्तू का अभिप्राय यह कदापि नहीं था—जातिगत विशेषताओं का महत्त्व स्वीकार करते हुए भी वे व्यक्ति की विशिष्टता का निपेय नहीं करना चाहते थे ।

(३) "तीसरे, चरित्र जीवन के अनुरूप होना चाहिए—यह गुण पूर्वोक्त 'भद्रता' और 'औचित्य' से भिन्न है ।" (पृ० ४०) इसका एक अर्थ तो यह हो सकता है कि त्रासदी के पात्र जीवन्त होने चाहिए—वे इस प्रकार के जीते-जागते, चलते-फिरते नर-नारी होने चाहिए जैसे कि जीवन में होते हैं । दूसरा अर्थ यह है कि पात्रों का चरित्र-चित्रण उनके वास्तविक जीवन या तत्सम्बन्धी परम्परागत धारणाओं के अनुकूल ही होना चाहिए—उनसे भिन्न नहीं । उदाहरण के लिए युधिष्ठिर का दम्भी और द्रौपदी का विनीत-कोमल रूप में चरित्राकन नहीं करना चाहिए । एटकिन्स आदि ने यह दूसरा अर्थ ही ग्रहण किया है ।

(४) "चौथी बात यह है कि चरित्र में एकरूपता होनी चाहिए । हो सकता है कि मूल अनुकार्य के चरित्र में ही अनेकरूपता हो किन्तु फिर भी, यह अनेकरूपता ही एकरूप होनी चाहिए ।" (पृ० ४०) यह वक्तव्य अरस्तू की तत्त्वदर्शी प्रतिभा का द्योतक है । चरित्र-चित्रण में एकरूपता का निर्वाह आवश्यक है, चरित्र में नहीं—चरित्र में अस्थिरता हो सकती है और प्रायः होती है, परन्तु फिर यह अस्थिरता ही उसका व्यावर्तक घर्म हो जाती है और इसका यथावत् निर्वाह होना चाहिए । यहाँ यह शका हो सकती है कि क्या चरित्र में परिवर्तन सम्भव नहीं है ? क्या एक कठोर व्यक्ति आगे चलकर मृदु नहीं

हो सकता—अस्थिर-स्वभाव स्थिर नहीं बन सकता ? अरस्तू परिवर्तन की सम्भावना का निषेध नहीं करते, किन्तु उसे 'मूल प्रकृति' की परिवर्ति के भीतर ही ग्रहण करते हैं, बड़े-से-बड़ा परिवर्तन मनुष्य के चरित्र में सम्भव है, किन्तु उसको ग्राह्य बनाने के लिए पात्र की प्रकृति में कुछ सस्कार अवश्य वर्तमान रहने चाहिए—उसमें परिवर्तनशीलता का धर्म अवश्य होना चाहिए। अतः अरस्तू यहाँ न चारित्रिक विचित्रता का तिरस्कार करते हैं और न परिवर्तन की सम्भावना का निषेध, वे केवल इस बात पर बल देते हैं कि चरित्र-चित्रण में कवि की दृष्टि सुस्थिर एवं निश्चिन्त होनी चाहिए और उसकी अकन-विधि विवेक-सम्मत होनी चाहिए।

(५) “ कथानक के सगठन की भाँति चरित्र-चित्रण में भी कवि को सदैव अवश्यम्भावी या सम्भाव्य को ही अपना लक्ष्य बनाना चाहिए । जैसे आवश्यक या सम्भाव्य पूर्वापर-क्रम से एक के बाद दूसरी घटना आती है, वैसे ही आवश्यकता या सम्भावना-नियम के अधीन विशिष्ट चरित्र के व्यक्ति को अपने विशिष्ट ढंग से ही बोलना या काम करना चाहिए । ” (पृ० ४१) । इस सिद्धान्त से यह भ्रम निराकृत हो जाता है कि अरस्तू के लिए चरित्र का अर्थ केवल वर्णनगत नैतिक गुण-दोष है—यहाँ वे स्पष्ट शब्दों में आवश्यकता या सम्भावना-नियम के अनुसार व्यक्ति के विशिष्ट ढंग से बोलने और काम करने की अनिवार्यता पर बल देते हैं, जो निश्चित रूप से व्यक्ति-वैशिष्ट्य की स्वीकृति है ।

(६) “ चूँकि त्रासदी में ऐसे व्यक्तियों की अनुकृति रहती है, जो सामान्य स्तर से ऊँचे होते हैं, अतः उसमें श्रेष्ठ चित्रकारों का आदर्श सामने रखना चाहिए । ये चित्रकार मूल का स्पष्ट प्रत्यक्ष करने के अतिरिक्त एक ऐसी प्रतिकृति प्रस्तुत कर देते हैं जो जीवन के अनुरूप होने के साथ ही उससे कहीं अधिक सुन्दर भी होती है । ” (पृ० ४१) । अभिप्राय यह है कि त्रासदी के चरित्र-चित्रण में यथार्थ और आदर्श का कलात्मक समन्वय रहना चाहिए—सामान्य रूप से चरित्र का अकन यथार्थवत् होना चाहिए, किन्तु साथ ही कलाकार को कल्पना और भावना के रंगों से उसमें एक ऐसे सौन्दर्य की उद्भावना कर देनी चाहिए जो यथार्थ के अनुरूप होता हुआ भी उसमें एक नवीन आकर्षण उत्पन्न कर दे । अर्थात्—त्रासदी के पात्रों का चरित्र-चित्रण यथार्थ तो अवश्य होना चाहिए किन्तु साधारण नहीं हो जाना चाहिए—उसमें अपना एक भव्य आकर्षण होना चाहिए ।

त्रासदी का नायक

यह पाश्चात्य काव्य-शास्त्र का अत्यन्त मनोरञ्जक विषय रहा है, जिसका

बड़े-बड़े विद्वानों और कलाकारों ने अपने-अपने ढंग से व्याख्यान किया है। अरस्तू के काव्य-शास्त्र में प्रस्तुत प्रसंग का विवेचन इस प्रकार है --

“एक तो इससे यह स्पष्ट है कि भाग्य-परिवर्तन के अकन में किसी सत्पात्र का सम्पत्ति से विपत्ति में पतन न दिखाया जाये—इससे न तो करुणा की उद्बुद्धि होगी, न त्रास की, इससे तो हमें आघात ही पहुँचेगा। साथ ही उसमें किसी दुष्ट पात्र के विपत्ति से सपत्ति में उत्कर्ष का चित्रण भी नहीं रहना चाहिए क्योंकि त्रासदी की आत्मा के इससे अधिक प्रतिकूल और कोई स्थिति नहीं हो सकती। इसमें त्रासदी का एक भी गुण विद्यमान नहीं है। इससे न तो नैतिक भावना का परितोष होता है, न करुणा और त्रास की उद्बुद्धि ही। किसी अत्यन्त खलपात्र का पतन दिखाना भी सगत नहीं है—इस प्रकार के कथानक से नैतिक भावना का परितोष तो अवश्य होगा, परन्तु करुणा या त्रास का उद्बोध नहीं हो सकेगा क्योंकि करुणा तो किसी निर्दोष व्यक्ति की विपत्ति से ही जागृत होती है और त्रास समान पात्र की विपत्ति से, अतः ऐसी घटना से न करुणा उत्पन्न होगी, न त्रास। अब, इन दो सीमान्तों के बीच का चरित्र रह जाता है—ऐसा व्यक्ति, जो अत्यन्त मञ्चचरित्र और न्यायपरायण तो नहीं है, फिर भी जो अपने दुर्गुण या पाप के कारण नहीं, वरन् किसी कमजोरी या भूल के कारण दुर्भाग्य का शिकार हो जाता है। यह व्यक्ति अत्यन्त विख्यात एवं समृद्ध होना चाहिए, जैसे—ओइदिपस, थ्युएस्तेस अथवा ऐसा ही कोई अन्य यशस्वी कुलीन पुरुष।” (काव्य-शास्त्र, पृ० ३३)

उपर्युक्त उद्धरण के अनुसार अरस्तू के मत का विश्लेषण इस प्रकार किया जा सकता है —

(१) त्रासदी का नायक कैसा नहीं होना चाहिए—

(क) वह खल पात्र नहीं होना चाहिए क्योंकि खल नायक का पतन हमारे मन में न त्रास उद्बुद्ध करता है और न करुणा, वरन् न्याय की भावना को ही पुष्ट करता है।

(ख) वह सर्वथा निर्दोष, नितान्त सज्जन भी नहीं होना चाहिए क्योंकि इस प्रकार के व्यक्ति के पतन से हमारी न्याय-भावना को इतना भीषण आघात पहुँचता है कि करुणा और त्रास के भाव उसमें लुप्त हो जाते हैं। दोष से सर्वथा मुक्त सत्पात्र के प्रति हमारे मन में श्रद्धा और आदर का भाव रहता है, उसके साथ अपनी दुर्बलता के ज्ञान के कारण, हम तादात्म्य स्थापित नहीं कर सकते, अतः उसकी विपत्ति हमारे मन में न समानुभूति-जन्य त्रास उत्पन्न करती है और न सहानुभूति-जन्य करुणा।

(२) त्रासदी का नायक कैसा होना चाहिए—

(क) वह हम-जैसा ही होना चाहिए । इसका अर्थ यह नहीं कि वह सामान्य बल-बुद्धि वाला, साधारण जन मात्र होना चाहिए । 'हम-जैसा' का अर्थ है—सहज मानव-भावनाओं से युक्त जिसके साथ प्रेक्षक का तादात्म्य हो सके, किन्तु यह साम्य प्रकृति का ही है, मात्रा का नहीं है । नायक और प्रेक्षक दोनों में मानव-स्वभाव का साम्य होना चाहिए, मानव-प्रकृति के आधार-भूत गुण ही दोनों में समान रहने चाहिए, इसके आगे मात्रा का कोई साम्य नहीं हो सकता । त्रासदी के नायक में तो ये गुण असाधारण मात्रा में वर्तमान रहने चाहिए—जनसाधारण से इस विषय में उसकी क्या तुलना ।

(ख) वह अत्यन्त वैभवशाली, यशस्वी एवं कुलीन पुरुष होना चाहिए । प्रायः राज-परिवार अथवा सामन्त-परिवार के व्यक्ति ही त्रासदी-नायक हो सकते हैं । यह उपबन्ध प्रभाव-विस्तार की दृष्टि से रखा गया है—इसका मूल आशय यही है कि त्रासदी का नायक प्रभावशाली व्यक्ति होना चाहिए जिसकी सम्पत्ति-विपत्ति अपने तक ही सीमित न रहकर व्यापक जन-समाज को प्रभावित करने में समर्थ हो । भारतीय काव्य-शास्त्र में भी इसीलिए कुलीन और प्रख्यात नायक का ही विधान है ।

(क) और (ख) में कोई असंगति नहीं है । (क) मानव-स्वभाव की साधारणता का द्योतक है, और (ख) सामाजिक स्थिति की असाधारणता का । एक ही व्यक्ति प्रकृति में 'हम-जैसा' होकर भी प्रभाव आदि की दृष्टि से विख्यात और महान् हो सकता है ।

(ग) उसके चरित्र में सत् के साथ असत् का भी कुछ-न-कुछ अंश होना चाहिए । वह मूलतः सज्जन होने पर भी सर्वथा निर्दोष नहीं होना चाहिए—दुष्टता अथवा पाप तो नहीं, किन्तु उसके स्वभाव में कोई-न-कोई कमजोरी या भूल करने की प्रवृत्ति अवश्य होनी चाहिए । अर्थात्—अपनी विपत्ति के उत्तरदायित्व से वह सर्वथा निर्दोष नहीं हो सकता—अपने किसी-न-किसी स्वभाव-दोष या भूल के कारण ही वह दुर्भाग्य का शिकार बनता है । नायक की विपत्ति के पाँच कारण हो सकते हैं—(१) दैव अथवा भाग्य का कोप—जिसकी कोई जिम्मेदारी इन्सान पर नहीं हो सकती । (२) पाप—मनुष्य इच्छापूर्वक अपने चारित्रिक दुर्गुण के कारण अपराध करता है और फलतः उसके दण्ड का भागी बनता है । (३) स्वभाव-दोष—मनुष्य इच्छापूर्वक अपराध नहीं करता, वरन् अपने किसी स्वभाव-दोष आदि के कारण अपराध करता है, अपराध का ज्ञान उसे होता है, परन्तु वह विवश हो जाता है । (४)

अज्ञान—मनुष्य वस्तु-स्थिति के अज्ञान के कारण अपराध कर उसका दण्ड भोगता है। (५) निर्णय-सम्बन्धी भूल—जब वह किसी कारण से निर्णय करने में भूल करता है और इस प्रकार अपराध कर बैठता है।

अरस्तू ने प्रथम दो कारणों को त्रासदी के उपयुक्त नहीं माना, अतएव (१) दैव-कोप के कारण विपत्ति का भागी होने वाला, अथवा (२) अपने चारित्रिक दुर्गुण-जन्य अपराध (पाप) का दण्ड भोगने वाला पुरुष त्रासदी का सफल नायक नहीं हो सकता। (३) केवल अज्ञानवश अपराध कर उसका दण्ड भोगने वाला व्यक्ति भी, कम-से-कम यदि वह अन्यथा निर्दोष है तो, आदर्श नायक नहीं होता, क्योंकि निर्दोष व्यक्ति का अपकर्ष प्रत्येक स्थिति में हमारी न्याय-सम्बन्धी आस्था को आघात पहुँचाकर त्रासदी के प्रभाव में यत्किंचित् बाधक अवश्य बन जाता है। परन्तु, इसे अनुपयुक्त वे नहीं मानते—त्रासदी की प्रेरक स्थितियों में इस प्रकार की स्थिति को उन्होंने निश्चय ही 'उत्कृष्ट' माना है। (देखिए भूमिका, पृ० ७७) त्रासदी का आदर्श नायक वह है जो या तो स्वभाव-दोष से—किसी मानवोचित दुर्बलता—आवेश, त्वरा आदि के कारण, स्वभाव से लाचार होकर, या फिर निर्णय-सम्बन्धी भूल के कारण अपराध करता हुआ दुर्भाग्य का शिकार हो जाता है। इस व्यक्ति का दोष अत्यन्त साधारण होता है—कोई सहज मानव-दुर्बलता या निर्णय-सम्बन्धी भूल, जो प्रेक्षक में भी यथावत् होने के कारण क्षोभ नहीं, वरन् समानुभूति ही उत्पन्न करती है। (चूँकि इसकी विपत्ति इसके दोष की अपेक्षा अनुपात से कहीं अधिक होती है, इसलिए वह निश्चय ही प्रेक्षक के मन में करुणा और त्रास का सम्यक् उद्बोध तो करती है,) परन्तु सर्वथा अन्याय्य न होने के कारण नैतिक भावना को विक्षुब्ध नहीं करती। इस प्रकार का नायक निश्चय ही क्षोभ आदि से मुक्त शुद्ध करुण-त्रासद प्रभाव उत्पन्न करता है, अतः यही त्रासदी का आदर्श नायक है।

इस विषय में अरस्तू के व्याख्याताओं में काफी मतभेद रहा है—नायक अपने जिस दोष के कारण विपत्ति-भाजन बनता है, उसके लिए 'काव्य-शास्त्र' में 'हमरतिआ' शब्द का प्रयोग हुआ है जिसके प्रायः तीन भिन्न अर्थ किए गये हैं—(१) परिस्थितियों के अपर्याप्त ज्ञान के कारण होने वाली भूल—ये परिस्थितियाँ इस प्रकार की होती हैं कि सतर्क होने पर इनका सम्यक् ज्ञान प्राप्त किया जा सकता था, अतः कर्त्ता अपने अज्ञान के लिए नैतिक उत्तर-दायित्व से सर्वथा मुक्त नहीं होता। (२) ऐसा अपराध या भूल जो सचेत होकर तो की जाती है किन्तु आयोजित एवं सुविचारित नहीं होती—उदा-

हरणार्थ—तात्कालिक क्रोध या आवेश में होने वाले कृत्य। (३) चरित्र-दोष जो एक ओर गलती या भूल से भिन्न होता है और दूसरी ओर दुर्वृत्ति-जन्य पाप से।^१ इनमें वृचर को तीसरा अर्थ ही सबसे अधिक मान्य है, किन्तु एटकिन्स के अनुसार 'हमरतिआ' का अर्थ है 'निर्णय-सम्बन्धी भूल' जो पहले अर्थ से मिलता-जुलता है। वास्तव में इस विषय में अरस्तू की टिप्पणी इतनी सक्षिप्त है कि सर्वथा असदिग्ध निर्णय देना कदाचित् सम्भव नहीं है, परन्तु उनके समस्त विवेचन को दृष्टि में रखकर वृचर और एटकिन्स दोनों की धारणाओं का समजन करना कठिन नहीं है—कदाचित् अरस्तू को स्वभाव-दोष और निर्णय-सम्बन्धी भूल दोनों ही अभिप्रेत हैं। अपराध निर्णय-सम्बन्धी भूल के कारण होता है, परन्तु इस भूल के लिए नायक के स्वभाव का कोई दोष—आवेश की प्रधानता, त्वरा की प्रवृत्ति, सदेहशीलता, महत्त्वाकांक्षा या अतिशय विश्वास, अथवा कोई अन्य दोष—उत्तरदायी होता है। उपर्युक्त दोनों धारणाएँ वास्तव में परस्पर विरोधी न होकर, पूरक ही हैं।

अरस्तू का सिद्धान्त सर्वथा पूर्ण नहीं है—उसकी परिधि में त्रासदी-नायक के सभी प्ररूप नहीं आते। उदाहरण के लिए राम के जीवन की ट्रेजेडी का अन्तर्भाव इसमें किस प्रकार हो सकता है? क्या प्रजा-रजन को राम का चरित्र-दोष माना जाये? और सीता की ट्रेजेडी का अन्तर्भाव तो इसमें किनी प्रकार सम्भव ही नहीं है। इसी प्रकार वृचर ने एक ऐसे खलनायक का उदाहरण दिया है, जो केवल अपनी दानवीय शक्ति के कारण—प्रबल इच्छा-शक्ति के बल पर—प्रेक्षक के मन में कुछ ऐसा भय-मिश्रित आदर-भाव उत्पन्न कर देता है कि उसके पतन से प्रेक्षक के मन में करुण-त्रासद प्रभाव की उद्बुद्धि हुए बिना नहीं रहती—जैसे शेक्सपियर का रिचर्ड तृतीय। इन आक्षेपों के अनेक उत्तर दिये जा सकते हैं। एक तो यह कि अरस्तू के सामने जो लक्ष्य साहित्य का था उसमें इस प्रकार के पात्र नहीं थे। दूसरे यह कि अरस्तू इनकी सत्ता का निषेध नहीं करते, परन्तु इन्हें आदर्श नायक नहीं मानते। तीसरे यह कि उपर्युक्त दोनों अपवाद अरस्तू के सिद्धान्त का खण्डन नहीं कर सकते—वे ही वस्तुतः त्रासद-करुण प्रभाव की दृष्टि से सदोष हैं। राम अपने लोक-पावन चरित्र के कारण हमारी करुणा का विषय नहीं बनते, प्रत्येक स्थिति में सम्मम और श्रद्धा के ही पात्र बने रहते हैं, और उधर रिचर्ड के पतन पर

१—देखिये—एरिस्टोटिल्स थियरी ऑफ पोइट्री एंड फाइन आर्ट्स,

भी हमारे मन में जो भाव उत्पन्न होता है, वह शुद्ध करुण-त्रासद प्रभाव नहीं होता। वास्तव में ये तीनों ही उत्तर किसी सीमा तक ठीक हैं, किन्तु इस सीमा के बाहर भी बहुत-कुछ रह जाता है, और उसी अंश में अरस्तू के सिद्धान्त का सत्य भी सीमित हो जाता है।

पूर्ण सत्य की उपलब्धि का दावा न अरस्तू कर सकते थे और न उनके व्याख्याता कर सकते हैं, किन्तु इससे उनका गौरव कम नहीं होता—प्रो० बुचर के शब्दों में उपर्युक्त सिद्धान्त का महत्त्व तो यह है कि इसमें एक गहन सत्य निहित है, और (उससे भी अधिक) प्रयोक्ता के तात्कालिक आशय से आगे अर्थ-विस्तार की सम्भावना निहित है।

विचार-तत्त्व

त्रासदी के आधारभूत तत्त्वों में महत्त्व की दृष्टि से तीसरा स्थान विचार का है। अरस्तू के शब्दों में विचार का अर्थ है प्रस्तुत परिस्थिति में जो सम्भव और सगत हो उसके प्रतिपादन की क्षमता। “विचार वहाँ विद्यमान रहता है जहाँ किसी वस्तु का भाव या अभाव सिद्ध किया जाता है, या किसी सामान्य सत्य की व्यजक सूक्ति का आख्यान होता है।” (काव्य-शास्त्र, पृ० २२)

“विचार की आवश्यकता तब पड़ती है जब किसी वक्तव्य को सिद्ध किया जाता है या सामान्य सत्य का आख्यान किया जाता है।” (पृ० २०)

“विचार के अन्तर्गत ऐसा प्रत्येक प्रभाव आ जाता है जो वाणी द्वारा उत्पन्न होता हो, इसके उपविभाग हैं—प्रमाण और प्रतिवाद, करुणा, त्रास, क्रोध की उद्बुद्धि, अतिमूल्यन और अवमूल्यन।” (पृ० ५१)

इस प्रसंग में दो प्रश्न उठते हैं—एक तो यह कि विचार-तत्त्व का वास्तविक अर्थ क्या है? उपर्युक्त उद्धरणों से स्पष्ट है कि अरस्तू का आशय बुद्धि-तत्त्व से ही है—किसी वस्तु के भाव-अभाव की सिद्धि, सामान्य सत्य की व्यजक सूक्ति का आख्यान, प्रमाण और प्रतिवाद, तर्कणा-शक्ति या बुद्धि के ही कर्तव्य-कर्म है किन्तु इसके साथ ही भाव-तत्त्व का भी अन्तर्भाव कदाचित् विचार के अन्तर्गत ही किया गया है क्योंकि, ‘करुणा, त्रास, क्रोध की उद्बुद्धि’ बुद्धि-तत्त्व के अन्तर्गत नहीं मानी जा सकती। अरस्तू ने ‘भाव-तत्त्व’ जैसे प्रमुख अंग का स्वतंत्र विवेचन नहीं किया—यह भी इस बात का प्रमाण है।

दूसरा प्रश्न यह है, कि विचार-तत्त्व से अभिप्राय यहाँ लेखक के विचारों

से है या पात्रों के। एक तो समस्त त्रासदी का आधारभूत विचार होता है जो लेखक का प्रतिपाद्य होता है, और दूसरे पात्रों के अपने-अपने विचार होते हैं जिनका प्रतिपादन वे नाटक की भिन्न-भिन्न स्थितियों में आवश्यकता-नुकूल करते हैं। उपर्युक्त उद्धरणों से स्पष्ट है कि अरस्तू का अभिप्राय पात्रों के विचारों से ही है। यूनान में उस समय वक्तृत्व-कला का बड़ा महत्त्व था, जिसकी प्रतिध्वनि नाटकों में भी गूँजती थी—अतः त्रासदी आदि के पात्रों में भी स्वभावतः तर्कों की प्रवृत्ति विद्यमान थी। अरस्तू ने स्पष्ट लिखा है—
 “जहाँ तक विचार का प्रश्न है, हम उन्हीं स्थापनाओं को स्वीकार कर सकते हैं जो मैं भाषण-शास्त्र में कर चुका हूँ। इस विषय का सम्बन्ध वस्तुतः उसी से है।”—(पृ० ३८)। किन्तु पात्रों के विचारों का पृथक् महत्त्व तो नहीं होता, वे तो समवेत रूप से लेखक के ‘प्रतिपाद्य’ के ही अंग होते हैं—समवेत रूप से ही, पृथक् रूप से नहीं। विभिन्न पात्रों के विचार मानो तर्क-वितर्क हैं जिनके द्वारा लेखक अपने विचार का प्रतिपादन करता है, अतः समग्रतः पात्रों के विचारों से अभिप्राय लेखक के विचार का ही है। लेखक के विचार का प्रतिपादन पात्रों के सम्भाषण आदि के अतिरिक्त कथा की गति-विधि के द्वारा भी होता है—घटनाओं के नियोजन में भी एक विचार निहित रहता है। अरस्तू इस तथ्य से भी अनवगत नहीं है। उनका स्पष्ट मत है कि “जब कवि का उद्देश्य कथना, त्रास, महत्ता अथवा सम्भाव्यता की भावना जागृत करना हो, तो नाट्य-घटनाओं के प्रति भी वही दृष्टिकोण होना चाहिए जो नाट्य-सम्भावणों के प्रति। भेद केवल इतना है कि घटनाओं को बिना शाब्दिक व्याख्या के मुखर होना चाहिए।” (पृ० ५१)

सारांश यह है कि विचार-तत्त्व का अर्थ व्यापक है—इसमें बुद्धि-तत्त्व का प्राधान्य होते हुए भी भाव-तत्त्व का अन्तर्भाव है, और इसके दो रूप हैं (१) वस्तुगत रूप—जिसमें लेखक अपने पात्रों के द्वारा उनके विचारों का प्रतिपादन प्रस्तुत करता है, (२) आत्मगत रूप—जो उसके अपने विचारों का प्रतिफलन होता है—जिसका प्रतिपादन वह समस्त नाटक अर्थात् उसके समस्त अंगों—कथा-विधान, चरित्र-चित्रण, विचार-प्रतिपादन, भावाभिव्यक्ति, दृश्य-योजना आदि के द्वारा करता है। अरस्तू ने प्रस्तुत प्रसंग में यद्यपि पहले रूप पर ही बल दिया है, किन्तु दूसरा रूप भी उपेक्षित नहीं है।

भारतीय काव्य-शास्त्र में ‘विचार-तत्त्व’ का पृथक् विवेचन नहीं है। कारण कदाचित् यह है कि वस्तु, नायक और रस तीनों नाट्य-तत्वों में ही इसका अन्तर्भाव रहता है—वस्तु-विधान में निहित विचार वस्तु का अंग है, नायक

के विचार उसके व्यक्तित्व के अंग हैं और सारभूत विचार रस-परिपाक का अंग है। वैसे नाटक में बुद्धि-तत्त्व की स्वीकृति यहाँ स्पष्ट शब्दों में की गयी है—

नाटक का क्षेत्र

न तज्ज्ञान, न तच्छिल्प, न सा विद्या न सा कला ।

न स योगो न तत् कर्म नाट्येऽस्मिन् यन्न दृश्यते ॥

(नाट्य-शास्त्र, १।११७)

नाटक का प्रयोजन

धर्म्यं यशस्यमायुष्य हित बुद्धि-विवर्धनम् ।

लोकोपदेशजनन नाट्यमेतद् भविष्यति ॥

(नाट्य-शास्त्र, १।११५)

भरत के इन उद्धरणों में ज्ञान, बुद्धि-विवर्धन तथा लोकोपदेश तीनों में ही बुद्धि-तत्त्व का प्रत्यक्ष समावेश है। वामन ने विद्या को दूसरा काव्य-हेतु माना है जिसके अन्तर्गत दण्डनीति (राजनीति) आदि के रूप में विचार-तत्त्व का स्पष्ट उल्लेख किया गया है। परन्तु विद्वान-रूप में हमारे यहाँ बुद्धि-तत्त्व को साध्य न मानकर रस-परिपाक का साधन मात्र माना गया है और उसी के अधिकृत रखा गया है, इसीलिए यहाँ इसका स्वतंत्र विवेचन नहीं हुआ।

त्रासदी की पदावली (भाषा)

पदावली से अभिप्राय है 'शब्दों द्वारा अर्थों की अभिव्यक्ति'।—अर्थात् 'अर्थ-प्रतिपादक शब्द'—या संक्षेप में 'शब्दार्थ'। "त्रासदी का माध्यम. अलंकृत भाषा होती है। . 'अलंकृत भाषा' से मेरा अभिप्राय ऐसी भाषा से है जिसमें लय, सामञ्जस्य और गीत का समावेश होता है"। (पृ० १९) सामान्यतः 'भाषा का प्राण-तत्त्व गद्य और पद्य दोनों में एक-सा रहता है'—फिर भी त्रासदी के भव्य वातावरण के लिए पद्य अर्थात् 'शब्दों का छन्दोबद्ध विन्यास' ही उपयुक्त रहता है। अरस्तू ने त्रासदी की भाषा का विस्तृत विवेचन किया है जिसका सारांश यह है कि वह प्रसन्न हो किन्तु क्षुब्ध न हो, समृद्ध और उदात्त हो परन्तु वागाडम्बर से मुक्त हो। अर्थात् त्रासदी की भाषा में अल-कृति, गरिमा और औचित्य का सहज समन्वय होना चाहिए। अपनी विषय वस्तु और भव्य उद्देश्य के अनुरूप ही उसकी भाषा भी भव्य होनी चाहिए ।

गीत

यूनानी त्रासदी में गीत को एक प्रकार के 'आभरण' के रूप में ग्रहण किया गया है। वृन्दगान के अन्तर्गत प्रायः स्वतन्त्र रूप से उसका प्रयोग होता था परन्तु गीत के विषय में भी अरस्तू का यही मत है कि वह त्रासदी का अभिन्न अंग होना चाहिए।

दृश्य-विधान

दृश्य-विधान का आवार है रगमच के साधनों का कुशल प्रयोग। स्वभावतः यह एक वाह्य प्रसाधन है और इसमें एक प्रकार का वाह्य ऐन्द्रिय आकर्षण रहता है। अरस्तू के मत से त्रासदी के विविध अंगों में सबसे कम कलात्मक यही है—क्योंकि एक तो यह "कवि की अपेक्षा मच-शिल्पी की कला पर अधिक निर्भर रहता है" और दूसरे "इससे स्वतन्त्र भी त्रासदी के प्रबल प्रभाव की अनुभूति होती है, यह निश्चित है"—अर्थात् त्रासदी के मूल प्रभाव के लिए यह सर्वथा अनिवार्य नहीं है। अरस्तू का यह निर्णय भी वस्तुतः उनकी मर्मभेदी दृष्टि का परिचायक है। काव्य की आत्मा के विषय में उनका ज्ञान जितना निम्न न्ति था—उतना ही कला और शिल्प के भेद के विषय में भी।

उपर्युक्त विवेचन से दो महत्वपूर्ण तथ्य उपलब्ध होते हैं —(१) काव्य कला है, रग-विधान शिल्प है—अरस्तू के समय में ये शब्द उपलब्ध नहीं थे किन्तु उच्चतर या ललित कला और निम्नतर या उपयोगी कला के भेद के विषय में वे सर्वथा निम्न न्ति थे।

(२) नाटक मूलतः काव्य है, रग-कौशल से उसके आकर्षण में वृद्धि अवश्य होती है किन्तु मूल प्रभाव के लिए वह अनिवार्य नहीं है। अर्थात् नाटक और रगमच का उपकार्य-उपकारक सम्बन्ध अवश्य है, परन्तु अनिवार्य सम्बन्ध नहीं है। यह प्रश्न वास्तव में अत्यन्त विवादास्पद है, फिर भी अरस्तू के मत का प्रतिवाद महज नहीं है—देग-विदेश के श्रव्य नाटकों की परम्परा उनके पक्ष में है।

त्रासदी के भेद :

त्रासदी के चार प्रमुख भेद हैं १—जटिल, जो पूर्णतः स्थिति-विपर्यय और अभिज्ञान पर निर्भर होती है, २—करण (भाव-प्रधान), जिसका प्रेरक-हेतु आवेग होता है, ३—नैतिक, जहाँ प्रेरक हेतु नैतिक होता है, ४—मरल। एक पाँचवाँ प्रकार शुद्ध दृश्यात्मक भी है, परन्तु अरस्तू ने उसकी गणना प्रमुख भेदों में नहीं की। वास्तव में यह वर्ग-विभाजन अधिक सगत नहीं है—

इनमें दो भेद सघटना पर आधृत हैं, दो उद्देश्य अथवा प्रभाव पर और एक का आधार सर्वथा बहिरंग तत्त्व पर आश्रित है। वर्ग-विभाजन का आधार दृढ़ होना चाहिए—प्रत्येक वर्ग की सीमा-रेखा स्पष्ट होनी चाहिए। परन्तु उपर्युक्त विभाजन ऐसा नहीं है। जटिल त्रासदी करुण भी हो सकती है और नैतिक भी, सरल त्रासदी के लिए भी यही कहा जा सकता है। नैतिक और करुण (भाव-प्रधान) की सीमा-रेखा भी सर्वथा अलघ्य नहीं है—करुण त्रासदी भी नैतिक हो सकती है और नैतिक त्रासदी में भी आवेग का प्राधान्य हो सकता है, परन्तु ऐसा संयोग प्रायः दुर्लभ ही होता है। नैतिक प्रभाव और करुण प्रभाव निश्चय ही एक दूसरे से भिन्न हैं—एक में संयम का प्राधान्य और दूसरे में उसका प्रायः अभाव रहता है।

त्रासदी का विवेचन यहाँ समाप्त हो जाता है। काव्य-शास्त्र का अधिकांश वास्तव में इसी को समर्पित है, और अरस्तू की प्रतिभा का उत्कर्ष भी सबसे अधिक इसी प्रसंग में मिलता है। त्रासदी को कला का आदर्श रूप मानकर उसके निमित्त से उन्होंने वास्तव में कला के ही मूल सिद्धान्तों का प्रतिपादन किया है।

भारतीय काव्य-शास्त्र और त्रासदी

सामान्यतः स्वदेश-विदेश के विद्वानों की यही धारणा है कि भारतीय काव्य में त्रासदी का अभाव है और कदाचित् इसीलिए काव्य-शास्त्र में त्रासदी का विवेचन भी नहीं मिलता। कार्यकारण-क्रम इसके विपरीत भी हो सकता है—संस्कृत काव्य में त्रासदी का अभाव इसलिए है कि काव्य-शास्त्र में त्रासद तत्त्व की वर्जना है। यह धारणा प्रायः शुद्ध तो है—किन्तु कदाचित् सर्वथा शुद्ध नहीं है।

त्रासदी के पूर्वोक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि यद्यपि वह प्रायः शोकान्त ही होती है किन्तु यह उसका अनिवार्य लक्षण नहीं है—अरस्तू ने संशोक अन्त को स्पृहणीय तो माना है किन्तु अनिवार्य नहीं। उसमें त्रास और करुणा के यथावत् परिपाक के लिए यातना के दृश्यो का विधान आवश्यक है—यातना से अभिप्राय घोर शारीरिक और मानसिक कष्टों का है जिनमें मृत्यु भी निश्चित रूप से सम्मिलित है। किन्तु यह सब होने पर भी त्रासदी का प्राण-तत्त्व त्रासद-करुण प्रभाव ही है। संक्षेप में अरस्तू का मत यही है।

इस कमीटी पर कसने से संस्कृत काव्य में कतिपय नाटक ऐसे उपलब्ध हो जाते हैं जिनमें त्रासद तत्त्व निश्चय ही वर्तमान है। भास के नाटकों में—

‘प्रतिमा’ में दशरथ की और ‘उरुभंग’ में दुर्योधन की—मृत्यु मुख्य रूप में नहीं वरन् दृश्य रूप में प्रस्तुत की गई है। अभिषेक नाटक में वालि-वध का दृश्य है। इनके अतिरिक्त मृत्यु के सीमांतवर्ती दृश्य भी अनेक नाटको में विद्यमान हैं—जैसे मच्छकटिक में शकार द्वारा वसन्तसेना की हत्या का प्रयत्न, रत्नावली में सागरिका का आत्महत्या का प्रयत्न आदि। मानसिक यातना की दृष्टि से उत्तररामचरित का प्रतियोगी नाटक मिलना कठिन है, उधर शाकुन्तलम् के भी अनेक दृश्यों में करुणा का गहरा परिपाक है। त्रासद-करण परिस्थितियों की भी संस्कृत नाटको में कमी नहीं है—स्थिति-विपर्यय, अभिज्ञान, सवृत्ति और विवृत्ति आदि का अधिकांश प्रमुख नाटको में सुन्दर नियोजन है। अतः त्रासद-करण तत्त्वों का अभाव संस्कृत नाट्य-साहित्य में नहीं है, यह असंदिग्ध है। सशोक अन्त वास्तव में दुर्लभ है—कदाचित् एक ही नाटक उरुभंग का अन्त शोकमय होता है और वहाँ भी यह तर्क दिया जा सकता है कि प्रेक्षक का तादात्म्य दुर्योधन के विपक्ष से होने के कारण ‘शोक’ स्थायी भाव नहीं है। अब रह जाता है सारभूत त्रासद-करण प्रभाव जो वस्तुतः त्रासदी की आत्मा है। मुझे इसमें सन्देह है कि संस्कृत के किसी नाटक का सारभूत प्रभाव वैसा त्रासद-करण होता है जैसा कि किसी यूनानी त्रासदी का। ‘एको रस करुण एव’ का प्रतिपादक उत्तररामचरित नाटक भी सुखान्त है—राम-सीता का वह मिलन उतना ही आनन्दमय है जितनी तपस्या के उपरान्त अभीष्ट वर-प्राप्ति। शाकुन्तलम् के विषय में तो यह और भी सत्य है—उसके अन्त में तो भारतीय रस अथवा आनन्द की परिकल्पना मानो साकार हो गयी है—जो उसकी मुखान्तता में सदेह करते हैं वे रस अथवा आनन्द और हर्ष का भेद नहीं जानते।

भारतीय काव्य-शास्त्र का विवेचन भी इसी के अनुरूप है। काव्य ने शास्त्र का अनुसरण किया या शास्त्र ने काव्य का? इस प्रश्न का उत्तर भी कठिन नहीं है—प्रारम्भ में शास्त्र काव्य का अनुवर्ती होता है और आगे चलकर पथ-प्रदर्शक बन जाता है। भारतीय काव्य-शास्त्र का आदि (उपलब्ध) ग्रन्थ भरत का नाट्य-शास्त्र है। उसमें करुण रस के परिपाक के लिए निर्वेद, चिन्ता, दैन्य और ग्लानि आदि मानसिक यातनाओं का और अश्रुपात, जडता, व्याधि और मरण—इन शारीरिक यातनाओं का स्पष्ट विधान है —

निर्वेदश्चैव चिन्ता च दैन्यग्लान्यस्त्रमेव च

जडता मरण चैव व्याधिश्च करुणे स्मृता ॥

(ना० शा०, ७।१११)

ये निश्चित रूप से त्रासदी के उपकरण है और इनका केन्द्र है मरण जो कर्ण रस के परिपाक का मूल आधार है। भरत मुनि ने भाव-व्यजन नामक सप्तम अव्याय में इन सबके अभिनय का विस्तार से निर्देशन किया है। मरण-विषयक सकेतो से यह स्पष्ट है कि उसका भी मुक्त भाव से अभिनय किया जाता था अर्थात् वह भी 'दृश्य' हो सकता था। परन्तु परवर्ती आचार्यों ने अत्यन्त स्पष्ट शब्दों में उसका निषेध किया है,—

दूरादृष्टवान् बधो युद्ध राज्यदेशादिविप्लव
विवाहो भोजन शापोत्सगौ मृत्यु रत तथा ॥

(सा० द० ६।२८१ क)

यहाँ मरण के रोगजन्य और आघातजन्य दोनों रूपों की स्पष्ट वर्जना है। वास्तव में स्वयं भरत ने ही अपने ग्रन्थ में यह व्यवस्था दे दी है कि मृत्यु का प्रवेशक आदि के द्वारा अप्रत्यक्ष अभिनय करना चाहिए—वाद के आचार्यों ने इसी के आधार पर लोकश्चि और भारतीय रस-कल्पना को प्रमाण मानकर दृश्य-रूप में मरण का पूर्ण निषेध कर दिया। इस प्रसंग में, जैसा कि श्री वशीधर विद्यालकार का अनुमान है, हमारा मत भी यही है कि आरम्भ में कदाचित् मरण वर्जित नहीं था किन्तु बाद में चलकर ज्यो-ज्यो रस-कल्पना अधिक स्पष्ट और नाट्य-कला अधिक विकसित होती गई, मरण का नितान्त वर्जन कर दिया गया। इसी आधार पर कर्ण को नाटक का प्रधान रस नहीं माना गया।

‘एक एव भवेदगी शृंगारो वीर एव वा ।’ सा० द० ६।२८० ज । किन्तु अगभूत रस के रूप में कर्ण की व्यवस्था की गयी है

अन्यमग्रे रसा सर्वे । . . (वही)

नाटक का कलेवर ‘सुखदुःखसमुद्भूतिनाना रसनिरन्तरम्’ माना गया है। इसका स्पष्ट अर्थ यही हुआ कि भारतीय काव्य-शास्त्र त्रासद तत्त्वों को तो नाटक में स्वीकार करता है, किन्तु सारभूत प्रभाव के रूप में त्रासद-कर्ण भाव को ग्रहण नहीं करता। नाटक में त्रास और कर्णा का समावेश वर्जित नहीं है किन्तु उनका आनन्द में समाहार अनिवार्यतः हो जाना चाहिए, यह भारतीय काव्य-शास्त्र का निम्नन्ति निर्णय है जो अरस्तू आदि के निर्णय से निश्चय ही भिन्न है। आरम्भ में, सम्भव है, यह मत उतना दृढ़ नहीं था—भरत का मरण-विवेचन और भास द्वारा वध आदिके

दृश्यों का नियोजन इस तथ्य का सकेत करते हैं—परन्तु रस-सिद्धान्त का सम्यक् परिपोष हो जाने पर इसमें दृढता आ गयी। इसके दो मुख्य कारण हैं —

(१) भारतीय नाटक और रगमच का आरम्भ एवं विकास प्रायः शैव धर्म से सम्बद्ध रहा है— कालिदास आदि कवि, गुप्त सम्राट, भरत और अभिनव आदि आचार्य सभी शैव थे। शैव दर्शन में द्वैत से मुक्त अखण्ड आनन्द की कल्पना का प्राधान्य है जिसमें शोक की स्वतन्त्र सत्ता अमान्य है। अतः नाटक का प्राण-तत्त्व रस माना गया जिसमें दुःख का एकान्त अभाव है। इसका स्वाभाविक परिणाम यह हुआ कि नाटक में त्रासद-कृष्ण तत्त्वों को प्रोत्साहन नहीं मिला। भारतीय काव्य में त्रास और कृष्ण की न्यूनता नहीं है—रामायण में अधिक कृष्ण और महाभारत से अधिक त्रास अन्यत्र दुर्लभ है; परन्तु नाटक में इनको प्रोत्साहन नहीं मिला।

(२) नाटक की प्रत्यक्षता भी त्रासदी के विकास में बाधक हुई। श्रव्य काव्य के श्रवण में शोकादि का रसमय भावन तो सरल था, किन्तु रगमच पर शोक और त्रास के दृश्यों का प्रत्यक्ष प्रेक्षण निश्चित रूप में उनकी चर्चणा में बाधक रहा होगा। प्रत्यक्षता के कारण नाटक का प्रभाव अधिक गोचर होता है, इसलिए नाटक में यह आशंका अधिक रहती है कि कहीं इन कटु भावों का ऐन्द्रिय रूप न उभर आए, जो रस की सबसे बड़ी बाधा है।

आधुनिक प्रमाता यहाँ यह प्रश्न कर सकता है कि क्या जीवन वास्तव में इतना रसमय और शुद्ध है? क्या जीवन का यह एकांगी रूप अपूर्ण जीवन-दर्शन का द्योतक नहीं है? क्या जीवन का नम्र मत्त—अपने विष और अमृत से पुष्ट—स्वयं रसमय नहीं है?

इसका उत्तर यह है कि प्रत्येक युग अपनी दृष्टि में जीवन की आदर्श कल्पना—रसमयी कल्पना करता रहा है। प्राचीन भारत ने भी अपनी दृष्टि से यह कल्पना की जो उसके नाट्य-साहित्य में प्रतिफलित हुई। उनका अपना महत्त्व है।

कामदी का विवेचन

कामदी काव्य का तीसरा प्रमुख रूप है। कदाचित् 'काव्य-शास्त्र' के दूसरे भाग में इसका विस्तार से विवेचन किया गया था। 'काव्य-शास्त्र' के आरम्भ में, और उच्चर 'भाषण-शास्त्र' में, कुछ ऐसे प्रमाण हैं जिनसे यह प्राय निश्चित हो जाता है कि अरस्तू ने कामदी पर भी सम्यक् प्रकाश डाला था, परन्तु वह भाग उपलब्ध नहीं है, अतः कामदी के विषय में अरस्तू की धारणाओं का प्रामाणिक प्रतिपादन आज सम्भव नहीं है। 'काव्य-शास्त्र' के आरम्भ में बिखरे हुए केवल तीन सकेतों के आधार पर ही कतिपय मौलिक सिद्धान्तों का निर्माण किया जा सकता है। ये तीन सकेत इस प्रकार हैं —

(१) " त्रासदी और कामदी में भी यही भेद है—कामदी का लक्ष्य होता है यथार्थ जीवन की अपेक्षा मानव का हीनतर चित्रण, और त्रासदी का लक्ष्य होता है भव्यतर चित्रण। " (काव्य-शास्त्र, पृ० ११)

(२) " कामदी (या प्रहसन) में, जैसा कि हम पहले कह आये हैं, निम्नतर कोटि के पात्रों का अनुकरण रहता है—यहाँ 'निम्न' शब्द का अर्थ बिल्कुल वही नहीं है जो 'दुष्ट' का होता है, क्योंकि अभिहस्य तो 'कुरूप' का एक उपभाग मात्र है—उसमें कुछ ऐसा दोष या भद्दापन रहता है जो क्लेश या अमंगलकारी नहीं होता। एक प्रत्यक्ष उदाहरण लीजिए—प्रहसन में प्रयुक्त छद्ममुख विरूप और भद्दा तो होता है, पर क्लेश का कारण नहीं। " (काव्य-शास्त्र, पृ० १७)

(३) " इनका कथन है कि सीमान्तवर्ती गाँवों को ये 'कोमे' और अथेन्स-वासी 'देमोस' कहते हैं, अतः ये मान लेते हैं कि कामदी के रचयिताओं या अभिनेताओं का यह नामकरण 'कोमेद्जाइन' अर्थात् 'रागरग मचाना' शब्द के आधार पर नहीं हुआ, वरन् इसलिए हुआ है कि अपमानपूर्वक नगर से बहिष्कृत होकर वे एक गाँव से दूसरे गाँव भटकते फिरते थे। " (काव्य-शास्त्र, पृष्ठ १३)

१—कामदी का मूल भाव

(अ) कामदी का मूल भाव हास्य है, हर्ष नहीं है—परवर्ती रोमानी सुखान्त (कामद) नाटक अरस्तू की परिभाषा में नहीं आते। इस दृष्टि

से कॉमेडी के लिए प्रयुक्त हमारा पर्याय 'कामदी' वास्तव में उसके स्वरूप से दूर है, परन्तु हमने इसका प्रयोग अर्थ-साम्य की अपेक्षा ध्वनि-साम्य के आधार पर रूढ़ रूप में किया है।

कामदी के मूल भाव का विषय कोई ऐसा दोष—शारीरिक तथा चारित्रिक विकृति—होती है जो क्लेशप्रद या अमंगलकारी न हो, अर्थात्—यह दोष गम्भीर नहीं होना चाहिए जिससे प्रेक्षक के मन में किसी प्रकार का क्लेश हो, या जिससे हानि की सम्भावना हो, या जो त्रासदायक अथवा अमंगलकारी हो।

२—कामदी का विषय

(अ) कामदी में यथार्थ अथवा सामान्य से हीनतर जीवन का चित्रण रहता है।

(आ) कामदी का विषय व्यक्तिगत न होकर प्रायः वर्गगत या सार्वजनीन ही होता है—इस दृष्टि से अवगीति से कामदी भिन्न होती है, क्योंकि अवगीति का लक्ष्य जहाँ व्यक्तिगत दोष होते हैं, वहाँ कामदी का लक्ष्य प्रायः सार्वजनीन दोष होते हैं। इसीलिए अवगीति की गणना कला—उत्कृष्ट कला—के अन्तर्गत नहीं होती जब कि कामदी साधारणीकरण की क्षमता के कारण निश्चय ही काव्य-कला का मान्य रूप है। अतएव, कामदी की कथा-वस्तु प्रसिद्ध न होकर प्रायः काल्पनिक या उत्पाद्य ही होती है।

३—कामदी के पात्र

(अ) उनके पात्र भी स्वभावतः सामान्य से निम्नतर कोटि के होते हैं।

(आ) निम्नतर का अर्थ दल या दुष्ट का नहीं है, केवल अभिहस्य का है जो कुलूप या विकृत का एक उपभाग मात्र है।

इनके अतिरिक्त कुछ अन्य तथ्य त्रासदी के विवेचन से भी प्राप्त हो सकते हैं। जिस प्रकार महाकाव्य और त्रासदी के अनेक अंग और उनके स्वरूप प्रायः समान हैं इसी प्रकार दृश्य-काव्य के इन दोनों भेदों—त्रासदी और कामदी—में भी निश्चय ही अनेक समानताएँ हैं।

४—कामदी का कथानक

वस्तु-सघटना के प्रायः सभी गुण—आदि, मध्य और अवसान से युक्त पूर्णता, एकात्मिकता, पूर्वापर-रश्मि, सम्भाव्यता, कुतूहल आदि—न्यूनाधिक मात्रा

में कामदी के लिए भी आवश्यक है। आवश्यक इसलिए है कि इनके बिना कामदी का कला-रूप ही सम्भव नहीं हो सकता, और न्यूनाधिक मात्रा में इसलिए कि इनका थोड़ा-बहुत अभाव और उससे उत्पन्न वस्तु-संगठन की विकृति त्रासदी के गम्भीर प्रभाव के लिए जितनी घातक हो सकती है उतनी कामदी के लिए नहीं जिसका आधार ही विकृति-मूलक होता है। इसी प्रकार अरस्तू द्वारा अनुमोदित कथानक के दोनो चमत्कारक अंग—स्थिति-विपर्यय और अभिज्ञान—तथा उनसे सम्बद्ध विवृति और सवृति की उपादेयता भी कामदी के लिए स्वतः सिद्ध है—भ्रम का जितना उपयोग त्रासदी के लिए अभीष्ट है, उतना ही कदाचित् कामदी के लिए भी माना जा सकता है, क्योंकि गम्भीर भ्रान्ति जितनी भयकर और करुणोत्पादक होती है, साधारण भ्रान्ति उतनी ही हास्यमय हो सकती है।

५—कामदी का प्रभाव

एटकिन्स के अनुसार अरस्तू कदाचित् विरेचन को भी कामदी के लिए उतना ही आवश्यक मानते थे। यह विरेचन ईर्ष्या, क्रोध आदि कटु विकारों का हो सकता था या स्वयं हास्य का ही। इस प्रसंग में अरस्तू का कोई वाक्य प्रमाण-रूप में उपलब्ध नहीं है, अतः निश्चयपूर्वक कुछ कहना सम्भव नहीं है।

महाकाव्य

त्रासदी के उपरान्त काव्य-शास्त्र के भाग २२, २३ और २४ में अरस्तू ने महाकाव्य का विवेचन किया है। यह विवेचन उतना विस्तृत तो नहीं है जितना त्रासदी का, फिर भी इससे महाकाव्य के स्वरूप पर सम्यक् प्रकाश पड़ता है।

महाकाव्य की परिभाषा और स्वरूप—त्रासदी की भाँति अरस्तू ने महाकाव्य की परिभाषा नहीं की, किन्तु उनके ही वाक्यों के आधार पर उसका निर्माण कठिन नहीं है। “महाकाव्य और त्रासदी में यह समानता है कि उसमें उच्चतर कोटि के पात्रों की पद्यबद्ध अनुकृति रहती है।” (पृ० १८)

“जहाँ तक ऐसी काव्यानुकृति का प्रश्न है जिसका रूप समाख्यानात्मक हो और जिसमें एक छन्द का प्रयोग किया गया हो” (काव्य-शास्त्र, पृ० ६१)।

“महाकाव्य में एक बड़ी—एक विनिष्ट क्षमता होती है अपनी सीमाओं का विस्तार करने की।” (पृ० ६३)

“किन्तु महाकाव्य में, उसके समाख्यानात्मक रूप के कारण, एक ही समय में घटित होने वाली अनेक घटनाएँ प्रस्तुत की जा सकती हैं और यदि ये विषय-सगत हो तो इनसे काव्य को घनत्व और गरिमा प्राप्त होती है।” (पृ० ६३)

इन तीन उद्धरणों का समजन कर महाकाव्य का लक्षण इस प्रकार किया जा सकता है महाकाव्य काव्यानुकृति का वह भेद है, जिसका रूप समाख्यानात्मक हो, जिसमें एक छन्द का प्रयोग किया गया हो, जिसमें उच्चतर कोटि के व्यक्तियों का चरित्र-वर्णन हो, जिसकी सीमाएँ विस्तृत हो और जो अनेक घटनाओं के उचित समावेश के कारण घनत्व और गरिमा से युक्त हो।

अर्थात्— महाकाव्य काव्य का एक भेद है,
इसका रूप समाख्यानात्मक होता है,
इसमें उच्चतर चरित्रों का वर्णन रहता है,
इसका आकार विपुल होता है,
इसके वस्तु-संगठन में घनत्व और गरिमा होती है,
इसमें एक छन्द का ही प्रयोग होता है।

इस प्रकार, दृश्य-काव्य से भिन्न, महाकाव्य एक बृहदाकार समाख्यान-काव्य

है जिसमें उच्चतर चरित्रों का वर्णन रहता है और जिसमें कथा-प्रवाह में घनत्व और गरिमा होती है ।

महाकाव्य के मूल तत्त्व—“गीत एव दृश्य-विधान के अतिरिक्त (महाकाव्य और त्रासदी) दोनों के अग भी समान ही हैं”—पृ० ६२ । अर्थात्—महाकाव्य के मूल तत्त्व चार हैं—कथा-वस्तु, चरित्र, विचार-तत्त्व और पदावली (भाषा) ।

कथा-वस्तु—महाकाव्य की कथा-वस्तु मूलतः त्रासदी के समान ही होती है । उसमें यथार्थ की अपेक्षा श्रेष्ठतर जीवन का चित्रण रहता है । एक ओर वह शुद्ध ऐतिहासिक रचनाओं से भिन्न होता है, और दूसरी ओर सर्वथा काल्पनिक भी नहीं होता—त्रासदी की भाँति प्रायः जातीय दतकथाएँ ही उसका आधार होती हैं । महाकाव्य की कथा-वस्तु का आयाम अपेक्षाकृत अधिक व्यापक होता है—“महाकाव्य और त्रासदी में आकार और छंद का भेद होता है” (पृ० ६३) । उसमें “अपनी सीमाओं का विस्तार करने की बड़ी क्षमता होती है”, क्योंकि त्रासदी की भाँति वह रगमच की देशकाल-सम्बन्धी सीमाओं में परिवद्ध नहीं होता । उसमें एक ही समय घटित होने वाली अनेक घटनाओं का सहज समावेश हो सकता है जिससे काव्य को घनत्व और गरिमा प्राप्त होती है और उधर अनेक उपाख्यानों के नियोजन के कारण रोचक वैविध्य उत्पन्न हो जाता है, परन्तु फिर भी यह विस्तार अनियंत्रित नहीं होना चाहिए—उस पर भी वही नियंत्रण होना चाहिए जो त्रासदी के कथानक पर होता है, उसका आयाम भी “इतना ही होना चाहिए कि आदि और अवसान एक ही दृष्टि की परिधि में आ सकें ।” आकार की विपुलता और घटनाओं की बहुलता के रहते हुए भी महाकाव्य का आधार आदि-मध्य-अवसान-युक्त एक ही समग्र एव पूर्ण कार्य होना चाहिए । इतिहास और महाकाव्य में यही तो मूल अन्तर है । इतिहास एक काल-खण्ड को और उस काल-खण्ड में एक या अनेक व्यक्तियों से सम्बद्ध सभी घटनाओं को उपस्थित करता है—ये घटनाएँ परस्पर असम्बद्ध हो सकती हैं और इनके परिणाम भिन्न हो सकते हैं । परन्तु, महाकाव्य सभी घटनाओं को ग्रहण नहीं करता, वह ऐसी ही घटनाओं को ग्रहण करता है जो परस्पर सम्बद्ध हों और जिनका परिणाम एक हो । कुशल महाकाव्यकार एक प्रमुख कार्य को लेकर अनेक सम्बद्ध घटनाओं को उपाख्यानों के रूप में उसमें गुम्फित कर देता है जिससे कथानक की अनेकता में एकता स्थापित हो जाती है । विविधता और व्यापकता महाकाव्य के कथानक के प्रमुख गुण हैं किन्तु एकान्विति उसका प्राण-तन्तु है, अतः जिन महाकाव्यों में अनेक कार्य होते हैं वे सफल नहीं माने जा सकते ।

इसके अतिरिक्त त्रासदी के वस्तु-संगठन के अन्य गुण—पूर्वोपरक्रम, सम्भाव्यता, तथा कुतूहल—भी महाकाव्य में यथावत् विद्यमान रहते हैं। सम्भाव्यता की परिधि यहाँ अपेक्षाकृत व्यापक हो जाती है, उसमें प्रत्यक्ष प्रस्तुति के अभाव तथा आधार-फलक के विस्तार के कारण अतिप्राकृत तत्त्व के लिए अधिक अवकाश रहता है। त्रासदी में तो अतिप्राकृत तत्त्व को रगमच के भौतिक उपकरणों में बाँधना दुष्कर है, किन्तु महाकाव्य की दिगंतमापी कल्पना में वह सहज ही बँध सकता है। और, यदि सम्भव भी हो गया, तो अतिप्राकृत या असंगत घटना का दोष त्रासदी में तो तुरन्त उभरकर सामने आ जाता है, किन्तु महाकाव्य के विपुल समाख्यान-प्रवाह में वह सहज ही अदृश्य हो जाता है, अतएव कुतूहल के लिए महाकाव्य में स्वभावतः अधिक अवकाश रहता है और कथानक के सभी कुतूहल-वर्धक अंग, जैसे—स्थिति-विपर्यय, अभिज्ञान, सृति और विवृति, महाकाव्य का भी उत्कर्ष करते हैं।

अरस्तू के अनुसार महाकाव्य के कथानक की मूल विशेषताएँ संक्षेप में इस प्रकार हैं, ये प्रायः सभी भारतीय महाकाव्य के लक्षणों से मिलती-जुलती हैं—

अरस्तू का काव्य-शास्त्र

भारतीय काव्य-शास्त्र

- | | |
|---|--|
| <p>(१) वह प्रख्यात (जातीय दन्तकथाओं पर आश्रित) होना चाहिए।
और, उसमें यथार्थ से श्रेष्ठतर जीवन का अंकन होना चाहिए।</p> | <p>(१) इतिहासकथोद्भूतमितरद्वा सदाश्रयम्—(दण्डी)। अर्थात् महाकाव्य की कथा इतिहास से उद्भूत और सत् पर आश्रित होती है। भारतीय मत से इतिहास में पुराण तथा जातीय दन्तकथाओं आदि का अन्तर्भाव हो जाता है।</p> |
| <p>(२) उसका आयाम विस्तृत होना चाहिए जिसके अन्तर्गत विविध उपाख्यानो का समावेश हो सके।</p> | <p>(२) नगरार्णवशैलतुचन्द्रार्कोदयवर्णनै . . . अलकृतैरसक्षिप्त . . . सर्वत्रभिन्नवृत्तान्तरूपेत लोक-रजनम्। (दण्डी) —अर्थात् महाकाव्य नाना प्रकार के वर्णनों से अलंकृत विपुलाकार . . . और सर्वत्र भिन्न वृत्तान्तों से युक्त लोकरजनकारी होता है।</p> |

(३) उसमें एक ही कार्य होना चाहिए (३) प्रबन्धस्यैकदेशानां फलबन्धा-
जो आदि-मध्य-अवसान से युक्त
अपने आप में पूर्ण हो। समस्त
उपाख्यान इसी मूल सूत्र में गुफित
होने चाहिए।

नुबन्धवान् । उपकार्योपकर्तृत्व-
परिस्पन्द परिस्फुरन् ॥५॥
असामान्यसमुल्लेखप्रतिभा-
प्रतिभाभिन । भूते नूननवश्रत्व-
रहस्य कस्यचित्कवे ॥६॥

अर्थात् (फलबन्ध) प्रबान
कार्य का अनुसंधान करने वाला
प्रबन्ध के प्रकरणों का उप-
कार्योपकारक भाव असाधारण
समुल्लेखवाली प्रतिभा से प्रति-
भासित किसी कवि के
(काव्यादि) में अभिनव
सौन्दर्य के तत्त्व को उत्पन्न कर
देता है । व० जी० ४।५-६ ।

(४) नाटक (त्रासदी) के वस्तु-सग- (४) सर्वे नाटकसंघय । (विश्व-
ठन के सभी अन्तरंग गुण और
प्रमुख अंग महाकाव्य में भी
यथावत् होने चाहिए ।

नाथ)—अर्थात् महाकाव्य के
कथानक में सभी नाट्य-
संघियाँ रहती हैं । नाट्य-
संघियाँ वास्तव में वस्तु-सगठन
का मूल आधार हैं—उनके
सद्भाव में अर्थ-प्रकृतियों और
अवस्थाओं का भी सद्भाव
निहित है । इस प्रकार नाट्य-
संघियों से युक्त होने का अर्थ
नाट्यांगों से युक्त होना ही है ।

कथा-वर्णन की शैली

महाकाव्य समाख्यान-काव्य है, अतः उसकी कथावर्णन-शैली मूलतः समा-
ख्यान-आत्मक ही होती है, जिसमें कवि कथा का अपनी ओर से अप्रत्यक्ष शैली में
वर्णन करता है, परन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि कवि स्वयं बराबर हमारे
सामने बना रहे और सब कुछ अपनी ओर से ही कहे । होमर जैसे कुशल कवि

“प्रस्तावना के रूप में कुछ शब्द कहकर तुरन्त ही किसी स्त्री, पुरुष या अन्य पात्र को मंच पर ले आते हैं” और इस प्रकार सच्चे अर्थ में काव्यानुकरण प्रस्तुत करते हैं। अर्थात् कथा-वर्णन की दो प्रमुख शैलियाँ हैं—एक परोक्ष समाख्यान-शैली और दूसरी प्रत्यक्ष नाटकीय शैली। महाकाव्य में सामान्य रूप से पहली का और विशेष रूप से दूसरी का प्रयोग होता है। महाकाव्य में भी अरस्तू प्रत्यक्ष नाटकीय शैली को अधिक रोचक एवं उपयुक्त मानते हैं। इसका कारण स्पष्ट है। परोक्ष समाख्यान-शैली में शीघ्र ही एकरसता उत्पन्न हो जाती है जबकि नाटकीय शैली में दृश्यात्मकता के साथ-साथ भिन्न-भिन्न पात्रों के अपने-अपने व्यक्तित्व के कारण वैचित्र्य का सहज समावेश रहता है। इसमें सदेह नहीं कि अरस्तू का तर्क अपने आप में स्पष्ट है, परन्तु महाकाव्य मूलतः समाख्यान-काव्य है, यह नहीं भूलना चाहिए—समाख्यान-शैली में एक दुर्दम नद-प्रवाह होता है जो अपने वेग-मात्र से श्रोता को अभिभूत कर लेता है। वास्तव में, शैली की सफलता है अभिभूत करने में—नाट्य-शैली जहाँ अपनी जीवंत प्रत्यक्षता के द्वारा प्रेक्षक के मन को अभिभूत करती है, वहाँ समाख्यान-शैली अपने दुर्घर्ष वेग के द्वारा श्रोता की चेतना को वशीभूत कर लेती है, अतः दोनों का अपना महत्त्व है और दोनों का सहयोग भी महाकाव्य के लिए निश्चय ही मूल्यवान् है। किन्तु अरस्तू के मन पर नाटक का प्रभाव इतना अधिक था कि वे नाटकीय शैली के प्रति भी अपने पक्षपात का गोपन नहीं कर सके।

महाकाव्य का प्रयोजन और प्रभाव

अरस्तू ने महाकाव्य के केवल भेदक घर्मों का ही विवेचन किया है—शेष बातों के लिए उन्होंने स्पष्ट लिख दिया है “महाकाव्य और त्रासदी के घटक अगो में से कुछ तो दोनों में ही समान रूप से होते हैं—कुछ केवल त्रासदी में ही, अतः जो त्रासदी के गुण-दोष का विवेचन कर सकता है उसे महाकाव्य के विषय में भी ज्ञान होता है”—(पृ० १९)। इस वक्तव्य के अनुसार महाकाव्य का प्रयोजन और प्रभाव त्रासदी के प्रयोजन और प्रभाव के समान ही होना चाहिए; अर्थात्—मनोवेगों का विरेचन उसका प्रयोजन और तज्जन्य मन शान्ति उसका प्रभाव होना चाहिए, परन्तु हमारा अपना मत है कि यह निष्कर्ष पर्याप्त नहीं है। जहाँ तक प्रयोजन का सम्बन्ध है, महाकाव्य में श्रोता के मनोवेग स्पष्टतः इतने उत्तेजित नहीं हो पाते जितने त्रासदी में, अतः उसमें विरेचन की प्रक्रिया भी उतनी सफल नहीं हो सकती। अरस्तू का उत्तर है—तभी तो महाकाव्य का कलात्मक मूल्य त्रासदी की अपेक्षा कम है, किन्तु यह तो एक पक्ष हुआ—महा-

काव्य के विस्तार में आत्मा का विस्तार और उदात्तीकरण करने की जो क्षमता है उसका मूल्यांकन भी तो होना चाहिए। अरस्तू ने इस पक्ष की अपेक्षा की है। दोनों के प्रभाव में भी अन्तर स्पष्ट है—अपनी एकाग्रता में त्रासदी का प्रभाव जितना तीव्र होता है, उतना महाकाव्य का नहीं हो सकता, किन्तु महाकाव्य के विस्तार में जो गरिमा और भव्यता है वह त्रासदी में नहीं है, अतः उसके प्रभाव में भी ये गुण अपेक्षाकृत अधिक हैं। अरस्तू ने इस तथ्य को स्वीकार किया है—“महाकाव्य को यह बड़ा लाभ है, जिससे उसकी प्रभाव-गरिमा की वृद्धि होती है।”—(पृ० ६२)। इसके अतिरिक्त अद्भुत तत्त्व का समावेश भी महाकाव्य में अपेक्षाकृत अधिक है, क्योंकि असगत (असम्भाव्य) के लिए, जो अद्भुत के प्रभाव का मूल आधार होता है, महाकाव्य में अधिक अवकाश रहता है। और जो अद्भुत है वह आह्लादित भी करता है।”—(पृ० ६५)। इसका अभिप्राय यह हुआ कि त्रासदी के प्रभाव की अपेक्षा महाकाव्य में विस्मय और तज्जन्य आह्लाद की मात्रा अधिक रहती है।

सारांश यह है कि (१) अरस्तू के मतानुसार महाकाव्य का प्रयोजन त्रासदी के प्रयोजन से और इस दृष्टि से काव्य-मात्र के प्रयोजन से मूलतः भिन्न नहीं है—मानव-मन का विरेचन या परिशुद्धि ही उसका मूल प्रयोजन है, किन्तु महाकाव्य की विरेचन-प्रक्रिया त्रासदी की अपेक्षा मन्थर और उसी मात्रा में कम सफल होती है। (२) महाकाव्य का प्रभाव भी अन्ततः मन-शान्ति के रूप में ही होता है, परन्तु उसके परिपाक की प्रक्रिया में तीव्रता अपेक्षाकृत कम और गरिमा तथा विस्मय का तत्त्व अधिक रहता है।

विवेचन

अरस्तू के ये मन्तव्य समग्र रूप में ग्राह्य नहीं हो सकते और इनसे विरेचन-सिद्धान्त की अपूर्णता भी सिद्ध हो जाती है। पहले प्रयोजन को ही लीजिए। क्या मन का विरेचन-मात्र महाकाव्य का प्रयोजन है—क्या ईलिअद, पैराडाइस लॉस्ट, रामायण, महाभारत अथवा रघुवंश का प्रयोजन हृदय की विशदता मात्र ही है, हृदय का विस्तार या चित्त का ऊर्ध्व विकास नहीं है? हृदय की विशदता तो सभी काव्य-रूपों द्वारा उपलब्ध होती है। महाकाव्य में भी मनो-वेगों की उद्बुद्धि और तत्पश्चात् उनका समजन अनिवार्य होता है, परन्तु उसके प्रभाव की इति यही नहीं होती—महाकाव्य के अध्ययन से श्रोता या पाठक का मन उदात्त हो जाता है, और यही उसका वास्तविक प्रयोजन है। भारतीय काव्य-शास्त्र में इसीलिए जीवन के परम पुद्गलार्थों की सिद्धि को महाकाव्य का प्रयो-

जन माना गया है। सामान्यतः चतुर्वर्गफलप्राप्ति काव्य-मात्र का प्रयोजन है ; परन्तु महाकाव्य के लिए तो वह सर्वथा अनिवार्य है—‘चतुर्वर्गफलायत्त धीरो-दात्तनायकम्’ (दण्डी) । जीवन के पुरुषार्थ-चतुष्टय की सिद्धि वास्तव में महाकाव्य के उदात्त स्वरूप और गरिमा की द्योतक है जिससे पाठक का मन गरि-माभिभूत और उदात्त हो जाता है। इस प्रकार के काव्य का प्रभाव केवल मन-शान्ति नहीं हो सकता—हृदय के विस्तार अथवा मन के ऊर्ध्व विकास की अनुभूति उदात्त आनन्द के रूप में ही होती है। भारतीय काव्य-शास्त्र इसी पर बल देता आया है, किन्तु अरस्तू के विरेचन-सिद्धान्त का परिधि-विस्तार यहाँ तक नहीं है।

महाकाव्य के पात्र

महाकाव्य के पात्रों के विषय में अरस्तू ने केवल एक वाक्य लिखा है—“महा-काव्य और त्रासदी में यह समानता है कि उसमें भी उच्चतर कोटि के पात्रों की पद्य-बद्ध अनुकृति रहती है।” (पृ० १८) । अतएव प्रस्तुत प्रसंग में भी लेखक के इस तर्क के आधार पर कि ‘जो त्रासदी के गुण-दोष का विवेचन कर सकता है, उसे महाकाव्य के विषय में भी ज्ञान होता है’, हमें त्रासदीगत पात्रों के विवेचन से निष्कर्ष ग्रहण करने पड़ेंगे। उनके अनुसार महाकाव्य के पात्र—

१—भद्र होने चाहिए।

२—वैभवशाली, यशस्वी और कुलीन होने चाहिए।

३—सहज मानव-गुणों (गुण-दोषों) से विमृषित होने चाहिए—जिनके सुख-दुःख के साथ सहृदय का तादात्म्य हो सके। और,

४—सब मिलाकर उच्चतर कोटि के, अर्थात्—उदात्त होने चाहिए।
—यह विवेचन युक्तिसंगत ही है। महाकाव्य के पात्र उसके कथानक और उद्देश्य के अनुरूप उदात्त ही होने चाहिए। भारतीय काव्य-शास्त्र में भी ऐसा ही विधान है —

सर्गबन्धो महाकाव्यं तत्रंको नायक. सुर. ।

सद्वंश. क्षत्रियो वाऽपि धीरोदात्तगुणान्वित. ॥

—(विश्वनाथ)

अर्थात्—महाकाव्य का नायक देवता, अथवा कुलीन क्षत्रिय होता है और वह धीरोदात्त गुणों से युक्त होता है। धीरोदात्त नायक के गुण इस प्रकार हैं—

नेता विनीतो मधुरस्त्यागी दक्ष. प्रियंवदः

रक्तलोक. शुचिर्वाग्मी रुढवंश. स्थिरो युवा ॥ २।१ ॥

बुध्युत्साहस्मृतिप्रज्ञाकलामानसमन्वित ।

शूरो दृढश्च तेजस्वी शास्त्रचक्षुश्च धार्मिक ॥ २।२ ॥

(धनजय, दशरूपक)

—विनीत, मधुर, त्यागी, दक्ष, प्रियवद, लोकप्रिय, शुचि, वाग्मी, रुढवश, स्थिर, युवा, बुद्धिमान्, उत्साहवान्, स्मृतिवान्, प्रज्ञावान्, कलासमन्वित, मानी, शूर, दृढ, तेजस्वी, शास्त्रचक्षु और धार्मिक । इस लम्बी विशेषण-सूची का साराश यह है कि महाकाव्य अथवा नाटक का नेता शरीर, हृदय और मस्तिष्क के समस्त गुणों से सम्पन्न, चारित्र्यवान्, तेजस्वी-पराक्रमी और वैभवशाली होना चाहिए । नायक शब्द यहाँ उपलक्षणमात्र है, नायक के सहयोगी प्रमुख पात्रों में ये ही गुण न्यूनधिक मात्रा में विद्यमान होने चाहिए ।

इस प्रकार प्रस्तुत प्रसंग में भी अरस्तू और भारतीय आचार्यों के मत प्रायः समान ही हैं । त्रासदी के नायक के विषय में अरस्तू का यह विचार भी दृढ है कि वह सर्वथा निर्दोष नहीं होना चाहिए—उसके व्यक्तित्व में कुछ-न-कुछ स्वभाव-दोष भी अवश्य रहना चाहिए । यह धारणा त्रासदी की शोकान्त प्रकृति के तो एकान्त अनुकूल है, परन्तु क्या महाकाव्य के नायक के विषय में भी यह उतनी ही सत्य हो सकती है ? अरस्तू ने यो तो महाकाव्य में भी त्रासद तत्त्व को कम महत्त्व नहीं दिया, फिर भी यह मानना असंगत होगा कि त्रासदी और महाकाव्य दोनों में यह तत्त्व सर्वथा समान होता है । जैसा कि अभी हमने प्रयोजन और प्रभाव के विषय में सिद्ध किया है, त्रासदी और महाकाव्य में पूर्ण साम्य नहीं है । इसी तर्क से दोनों के प्रमुख पात्रों के चरित्र भी नितान्त अभिन्न नहीं हो सकते—अर्थात् महाकाव्य के प्रमुख चरित्रों में अस्त् का मिश्रण उतना आवश्यक नहीं है जितना त्रासदी के नायक में होता है । अरस्तू ने इस तथ्य को स्पष्ट नहीं किया, परन्तु उनका मत यही हो सकता था, इसमें सदेह नहीं है । यह तो मान्य है कि महाकाव्य का नायक भी उनके मत से सर्वथा निर्दोष नहीं हो सकता—और इस दृष्टि से अरस्तू और भारतीय आचार्यों की धारणाओं में थोड़ा भेद है, क्योंकि धनजय के लक्षण के अनुसार तो महाकाव्य और नाटक का नायक सर्वथा निर्दोष ही होना चाहिए, किन्तु यह भारतीय आचार्यों की आदर्श-निरूपिणी दृष्टि और यवनाचार्यों की वस्तु-निरूपिणी दृष्टि का मौलिक भेद है । वैसे व्यवहार में भारत के न तो किसी भी प्रमुख नाटक का नायक और न किसी महाकाव्य का नायक ही सर्वथा निर्दोष है—राम और कृष्ण भी मानव-दुर्बलताओं से मुक्त नहीं हैं—हो ही नहीं सकते थे, भेद केवल इतना है कि इन दुर्बलताओं का अन्त में उन्नयन अवश्य कर दिया गया है ।

महाकाव्य की भाषा-शैली और छन्द

संक्षेप में, महाकाव्य की शैली का भी “पूर्ण उत्कर्ष यह है कि वह प्रसन्न हो; किन्तु धुन्न न हो।” अर्थात्—गरिमा और प्रमाद गुण ये दो उसके मूल तत्त्व हैं। गरिमा का आधार है असामान्यता। असामान्यता शब्द-प्रयोग में, वाक्य-रचना में और मुहावरे आदि सभी में हो सकती है—“इसके विपरीत वह शैली उदात्त/असाधारण (लोकातिश्रान्त) होती है, जिनमें असामान्य शब्दों का प्रयोग रहता है। ‘असामान्य’ ने मेरा अभिप्राय है अपरिचित (या कम प्रचलित), औपचारिक, व्याकुचित आदि का—संक्षेप में उन शब्दों का जो साधारण मुहावरे से भिन्न हो।” (पृ० ५७)। इन प्रयोगों से निश्चय ही भाषा-शैली का घरातल ऊँचा उठ जाता है. “... यदि हम कोई अपरिचित (या अप्रचलित) शब्द अथवा लाक्षणिक प्रयोग या अभिव्यजना का कोई और ऐसा ही रूप ले और उसके स्थान पर प्रचलित या उपयुक्त शब्द रख दें तो हमारे कथन की सत्यता स्पष्ट हो जायेगी।” (पृ० ५९)। किन्तु केवल असामान्यता पर्याप्त नहीं है—वह तो शब्द-जाल या प्रतिलिपि का गुण है। प्रचलित एवं उपयुक्त शब्दों का भी अपना मूल्य है—महाकाव्य में उनका प्रयोग सर्वत्र नहीं हो सकता, किन्तु इनका बहिष्कार भी सम्भव नहीं है क्योंकि प्रसाद गुण के मूल आधार ये ही शब्द हैं। अरस्तू के मत से शब्दों के छह भेद होते हैं—(१) प्रचलित, (२) अपरिचित या असामान्य, (३) लाक्षणिक, (४) आलंकारिक, (५) नव-निर्मित, (६) व्याकुचित, सकुचित या परिवर्तित। इनमें से सामान्यतः “समस्त शब्द रौद्र-स्तोत्र के लिए, अप्रचलित वीर-काव्य के लिए और औपचारिक द्विमात्रिक वृत्त के लिए सबसे उपयुक्त होते हैं।” (परन्तु) “वीर काव्य में वैसे वे सभी प्रकार के शब्द काम दे सकते हैं।” (पृ० ६१)।

सारांश यह है कि अरस्तू के मत में महाकाव्य की भाषा-शैली त्रामदी की करुण-मधुर अलङ्कृत शैली से भिन्न, लोकातिश्रान्त प्रयोगों से कलात्मक, उदात्त एवं गरिमा-वरिष्ठ होनी चाहिए,

नाय ही प्रसन्न होनी चाहिए,

उमका आधार अत्यन्त व्यापक होना चाहिए जिनमें सभी प्रकार की शब्दावली और प्रयोगों आदि का समावेश हो सके।

महाकाव्य के छंद के विषय में अरस्तू का मत सर्वथा निम्नलिखित है —

“जहाँ तक छन्द का प्रश्न है, वीर छन्द अनुभव की कसौटी पर अपनी उपयुक्तता सिद्ध कर चुका है। यदि अब कोई, किसी अन्य छन्द में या अनेक छन्दों में समाख्यानात्मक काव्य लिखे, तो वह अमंगल होगा। वृत्तों में वीर-वृत्त सबसे

अधिक भव्य एव गरिमामय होता है, अप्रचलित एव लाक्षणिक शब्द उसमें वही सरलता से रम जाते हैं। अनुकरण का समाख्यानात्मक रूप इस दृष्टि से अपनी अलग विशिष्टता रखता है। दूसरी ओर, द्विमात्रिक और गुरु-लघु-द्विवर्णिक चतुष्पद वृत्तो में हृदय को आन्दोलित करने की क्षमता होती है—पहला कार्य-व्यापार का व्यञ्जक है, दूसरा नृत्य के अनुरूप है। खैरेमोन की तरह कई वृत्तो का मिश्रण कर देना तो इससे भी अधिक अयुक्त है। इसीलिए किसी ने भी वृहद् काव्य की रचना वीर-छन्द के अतिरिक्त अन्य छन्द में नहीं की। जैसा मैं पहले कह चुका हूँ, (वस्तु की) प्रकृति ही स्वानुरूप छन्द का चयन करा लेती है।” (पृ० ६४)।

अर्थात्—(१) महाकाव्य में केवल एक ही छन्द का प्रयोग आरम्भ से अन्त तक होना चाहिए, क्योंकि इससे समाख्यान के अविच्छिन्न प्रवाह की रक्षा होती है। अनेक छन्दों का मिश्रण इस प्रवाह को खण्डित कर देता है जिससे महाकाव्य की गरिमा की हानि होती है।

(२) वृत्तो में षट्पद वीरवृत्त सबसे अधिक भव्य एव गरिमामय होता है, अतः काव्य के सबसे अधिक भव्य और गरिमामय रूप—महाकाव्य—के लिए वही सर्वाधिक उपयुक्त है। उसकी लय इतनी भव्य और उदात्त होती है कि असाधारण शब्द उसमें सहज ही रम जाते हैं। द्विमात्रिक आदि अन्य छन्द अभिनय आदि के लिए तो अत्यन्त उपयुक्त हैं, परन्तु वीर-काव्योचित गरिमा उनमें नहीं है।

(३) वृत्त का चयन किसी शास्त्रीय नियम के अनुसार, प्रयत्नपूर्वक नहीं किया जाता, काव्य-वस्तु की प्रकृति ही स्वानुरूप छन्द का चयन करा लेती है।

छन्द के विषय में भारतीय मत और अरस्तू के मत में स्पष्ट अन्तर है। अरस्तू जहाँ विविध छन्द-प्रयोग को महाकाव्य के अनुपयुक्त मानते हैं, वहाँ दंडी और विश्वनाथ दोनों ने अनेक वृत्तो की शुभाशंसा की है। एक वृत्त का प्रयोग उन्होंने केवल एक सर्ग के लिए ही आवश्यक माना है—और कही-कही एक सर्ग के लिए भी नहीं —

दण्डी— सर्गेरनतिविस्तीर्णं श्रव्यवृत्तं सुसन्धिभि ।

अर्थात्—मधुर छन्दों में रचित अनतिविस्तीर्ण सर्गों से युक्त ... ।

विश्वनाथ— एकवृत्तमयं पद्यैरवसानेऽन्यवृत्तकं

*

*

*

नानावृत्तमयं क्वापि सर्गं कश्चन दृश्यते ।

अर्थात्—सर्ग में एक वृत्त में रचित पद्य रहते हैं और अन्त में वृत्त बदल जाता है। . कही-कही एक सर्ग में भी नाना वृत्त होते हैं।

इन दोनों विभिन्न मतों में अरस्तू का मत ही अधिक मान्य है। भारत के प्राचीन महाकाव्यों में भी एक ही छन्द का प्रयोग हुआ है और वास्तव में महाकाव्य के सिन्धु-प्रवाह के लिए वही उचित है।

महाकाव्य के भेद

“महाकाव्य के भी उतने ही प्रकार होने चाहिए और हैं, जितने त्रासदी के, अर्थात्—सरल, जटिल, नैतिक और कर्ण।” (पृ० ६२)। जैसा कि मैंने त्रासदी के प्रसंग में कहा है यह वर्ग-विभाजन दोषपूर्ण है, क्योंकि इसका आधार एकरूप नहीं है। अरस्तू को स्वयं इसका ज्ञान था—इसीलिए उन्होंने होमर के महाकाव्यों को द्विविध रूप माना है—“ईलियड सरल भी है और कर्ण भी, ओद्युस्सेइया जटिल भी है (क्योंकि उसमें अभिज्ञान-दृश्य बराबर आते रहते हैं) और साथ ही नैतिक भी।” (पृ० ६३)

त्रासदी और महाकाव्य की तुलना

त्रासदी और महाकाव्य दोनों काव्य-कला के उत्कृष्ट रूप हैं। अरस्तू ने बड़े मनोयोग से दोनों के साम्य, वैषम्य और अन्त में तारतम्य का विवेचन किया है।

साम्य

१ दोनों काव्यानुकरण के श्रेष्ठ रूप हैं—दोनों की आत्मा प्रायः समान है।

२ दोनों के प्रयोजन और प्रभाव भी प्रायः समान हैं, अर्थात्—विवेचन द्वारा मानव-मन का परिष्कार दोनों का प्रयोजन है और तज्जन्य मन शान्ति दोनों का प्रभाव।

३ गीत और दृश्य-विधान के अतिरिक्त दोनों के अंग प्रायः समान हैं—केवल अंगों के भेद ही नहीं, बल्कि उनके आन्तरिक स्वरूप भी। दोनों के कथानक प्रत्यात और यथार्थ जीवन की अपेक्षा अधिक उदात्त, दोनों के पात्र सामान्य से उच्चतर कोटि के होते हैं, दोनों में विचार-भारिमा होती है और पदावली भी दोनों की कलात्मक होती है।

किन्तु इन व्यापक समानताओं के साथ ही दोनों काव्य-रूपों में आन्तरिक भेद भी स्पष्ट हैं।

वैषम्य

१ पहला स्पष्ट भेद शैली का है—त्रासदी की रचना नाट्य-शैली में और महाकाव्य की समारयान-शैली में होती है, अतः त्रासदी में गीत और दृश्य-विधान—ये दो अतिरिक्त तत्त्व होते हैं।

२ त्रासदी में द्विमात्रिक वृत्त तथा अन्य कई छंदों का प्रयोग होता है, किन्तु महाकाव्य में केवल एक—षट्पद वीरवृत्त का ही निरन्तर प्रयोग रहता है।

३ तीसरा भेद है आकार का—“त्रासदी की अपेक्षा महाकाव्य में सीमा-विस्तार करने की कहीं अधिक क्षमता होती है।” “त्रासदी में (जहाँ) हम एक ही समय में प्रवाहित कार्य की अनेक धाराओं का अनुकरण नहीं कर सकते (क्योंकि) हमें मंच पर निष्पादित कार्य और अभिनेताओं के क्रिया-कलाप तक ही अपने आप को सीमित रखना पड़ता है, (वहाँ) महाकाव्य में उसके समाख्यात्मक रूप के कारण एक ही समय घटित होने वाली अनेक घटनाएँ प्रस्तुत की जा सकती हैं।” (पृ० ६३) “त्रासदी को यथासम्भव सूर्य की एक परिक्रमा (एक दिन) या इससे कुछ अधिक समय तक सीमित रखने का प्रयत्न किया जाता है, परन्तु महाकाव्य के कार्य-व्यापार में काल की सीमा का कोई बन्धन नहीं है।” (पृ० १८)

तारतम्य

अरस्तू ने काव्य-शास्त्र के कई स्थलों पर त्रासदी और महाकाव्य के कलात्मक तारतम्य का विवेचन किया है। उन्होंने यद्यपि महाकाव्य के महत्त्व की भी उपेक्षा नहीं की, फिर भी उनका निर्णय त्रासदी के पक्ष में ही है।

महाकाव्य के पक्ष में तीन बातें हैं, १—विस्तार, २—वैविध्य और ३—प्रभाव-गरिमा। देश-काल के बन्धन से मुक्त होने के कारण महाकाव्य की परिधि में जीवन का अपार विस्तार समा जाता है—यह विस्तार अपने आप में एक महान् उपलब्धि है। इसी प्रकार वैविध्य के लिए महाकाव्य में कहीं अधिक अवकाश है। त्रासदी में घटना-ऐक्य का इतनी कठोरता के साथ पालन किया जाता है कि विविधता के लिए वहाँ कोई स्थान ही नहीं रहता, परन्तु महाकाव्य के विस्तार में उपाख्यानों की विविधता और विचित्रता पर कोई प्रतिबन्ध नहीं है। इसीलिए महाकाव्य में अतिप्राकृत वर्णनों तथा उन पर आश्रित अद्भुत तत्त्व का सरलता से समावेश हो सकता है, और इस प्रकार रोचकता और विस्मय के आह्लाद के लिए उसमें अधिक अवकाश है। अन्त में, विस्तार और वैविध्य के फलस्वरूप महाकाव्य को एक प्रकार की प्रभाव-गरिमा प्राप्त हो जाती है जो त्रासदी में, कम-से-कम इस रूप में, उपलब्ध नहीं होती।

त्रासदी का पक्ष और भी प्रबल है, १ “उसमें महाकाव्य के सभी तत्त्व विद्यमान रहते हैं—उसके छन्द तक का प्रयोग त्रासदी में हो सकता है।” २. “उधर संगीत और रंग-प्रभाव उसके अपने अतिरिक्त महत्त्वपूर्ण सहायक तत्त्व

है जितसे सर्वाधिक प्रत्यक्ष आनन्द की सृष्टि होती है ।” ३ “पाठ और अभिनय दोनों में ही उसका प्रभाव बड़ा विशद होता है ।” ४ “महाकाव्य की अपेक्षा त्रासदी की अन्विति अधिक दृढ़ होती है, क्योंकि विस्तार में अन्विति की कुछ-न-कुछ हानि अवश्यम्भावी है ।” ५ “महाकाव्य के विस्तृत काल-पट पर बिखरे हुए तरल प्रभाव की अपेक्षा त्रासदी का सुसहित सघन प्रभाव अधिक आह्लादकारी होता है ।” ६ “महाकाव्य की अपेक्षा त्रासदी कला के रूप में अपने लक्ष्य की पूर्ति—अर्थात् विशिष्ट कलागत आनन्द की सृष्टि—अधिक सफलता से करती है ; अतः महाकाव्य की अपेक्षा त्रासदी उत्कृष्ट कला है ।”

विवेचन

अरस्तू की यह स्थापना मतभेद से मुक्त नहीं है । यूरोप के परवर्ती काव्य-शास्त्र में इस विषय में पर्याप्त मतभेद रहा है । यद्यपि त्रासदी के समर्थकों की संख्या ही अधिक रही है, फिर भी महाकाव्य का पक्ष भी दुर्बल नहीं रहा—उदाहरण के लिए, पुनर्जागरण-काल में त्रासदी के प्रत्यक्ष प्रभाव की अपेक्षा महाकाव्य के उदात्त प्रभाव को अधिक महत्त्व दिया गया । इधर वर्तमान आलोचकों में डा० रिचर्ड्स ने मनोविज्ञान के प्रकाश में अत्यन्त निम्न शब्दों में त्रासदी की श्रेष्ठता सिद्ध की है । उनके तर्कों का सारांश इस प्रकार है—कला की सिद्धि है अन्तर्वृत्तियों का सामंजस्य । कला-मूल्यों का निर्धारण इसी की न्यूनाधिक मात्रा पर आधारित रहता है , अर्थात्—जो कला-रूप हमारी अन्तर्वृत्तियों में जितना अधिक सामंजस्य स्थापित करता है उतना ही अधिक वह मूल्यवान् है । इस कसौटी पर त्रासदी सबसे खरी उतरती है क्योंकि वह दो सर्वथा विपरीत अन्तर्वृत्तियों को—करुणा को जो आकर्षित करती है और त्रास को जो विकर्षित करता है—समजित करती है । यह समजन सबसे अधिक दुष्कर, और मिद्ध होने पर सबसे अधिक पूर्ण एव मूल्यवान् होता है , अतः त्रासदी काव्य का सर्व-श्रेष्ठ रूप है । इधर भारतीय काव्य-शास्त्र में भी आरम्भ से ही नाटक के प्रति पक्षपात व्यक्त किया गया है । आद्याचार्य भरत का स्पष्ट मत है —

न तत् ज्ञानं, न तत् शिल्पं, न सा विद्या न सा कला ।

न स योगो न तत् कर्म, नाट्येऽस्मिन् यन्न दृश्यते ॥

(नाट्य-शास्त्र १।११७)

उधर आठवीं शती के लगभग आचार्य वामन ने अधिक तार्किक रीति से इस पूर्व प्रचलित मत का प्रतिपादन करते हुए लिखा है —

“संदर्भेण दशरूपकं श्रेयः । १,२,३०

कस्मात् तदाह—तद्धि चित्र चित्रपटवद् विशेषसाकल्यात्” । १,३,३१

अर्थात्—“प्रबन्ध-काव्यो में नाटकादि दशरूपक श्रेष्ठ होते हैं।

ऐसा क्यों है, यह बताते हैं—वह अर्थात् ये नाटकादि चित्रपट के समान समस्त विशेषताओं अर्थात् दृश्य-विधान, गीत आदि रग-प्रसाधनों से युक्त होने के कारण चित्ररूप (आश्चर्यकारक तथा आनन्ददायक) होते हैं।”

यह मत अन्त तक मान्य रहा और ‘काव्येषु नाटक रम्यम्’ की ध्वनि भारतीय काव्य-शास्त्र में निरन्तर गूँजती रही। इसका कारण स्पष्ट था। हमारे यहाँ काव्य की आत्मा रस मानी गई है और रस का मूल सम्बन्ध नाटक से ही रहा है, क्योंकि विभाव, अनुभाव की जितनी प्रत्यक्ष प्रस्तुति नाटक में सम्भव है उतनी श्रव्य-काव्य में नहीं हो सकती, अतः रस के सम्बन्ध से नाटक की श्रेष्ठता भारत में अन्त तक अक्षुण्ण रही।

इन समस्त आप्त वाक्यों और इनमें निहित तर्कों को हृद्गत करने पर भी मेरा मन इस विषय में आश्वस्त नहीं होता। अरस्तू और वामन आदि का यह तर्क तो अत्यन्त स्थूल है कि त्रासदी (नाटक) में संगीत और रग-प्रभाव—ये दो अतिरिक्त महत्त्वपूर्ण सहायक तत्त्व हैं। इनका अपना प्रभाव है और नाटक की प्रभाव-वृद्धि भी इनके द्वारा निश्चय ही होती है, परन्तु जैसा कि अरस्तू ने कहा है—ये केवल बाह्य प्रसाधन हैं, काव्य के अतरंग तत्त्व नहीं हैं, अतः इनकी दुहाई देना उचित नहीं है—अनुभव प्रमाण है कि कभी-कभी इनसे काव्य-रस की हानि भी हो जाती है। अभी गत वर्ष दिल्ली में संगीत-नाटक-एकादेमी द्वारा आयोजित नाट्य-पर्व में मराठी रगमच का संगीत अभिज्ञानशाकुन्तलम् के रस-मर्मज्ञों को निश्चित रूप से अरुचिकर प्रतीत हुआ था। वास्तव में, काव्य के विभिन्न रूपों का तारतम्य निर्धारित करना बड़ा कठिन है—काव्य के विभिन्न रूप तो माध्यम मात्र हैं, लक्ष्य तो आनन्द ही है। स्थूलतः काव्य के तीन प्रतिनिधि रूप हैं—प्रगीत, नाटक और महाकाव्य। इन तीनों का मूल प्रभाव तो एक ही है—आनन्द। आनन्द के आस्वाद में तो भेद नहीं हो सकता, किन्तु उसकी मात्रा और स्थायित्व में अन्तर अवश्य हो सकता है और उसी के आधार पर काव्य-रूपों के तारतम्य का निर्धारण करने का प्रयत्न किया जा सकता है। इस दृष्टि से त्रासदी और महाकाव्य का भेद सघन-तीव्र आनन्द और स्थायी-उदात्त आनन्द का भेद है। इन दोनों में से एक का चयन रुचि-सापेक्ष हो सकता है, किन्तु हम अपना मत-दान निश्चय ही स्थायी-उदात्त आनन्द और उसके माध्यम महाकाव्य के पक्ष में ही करेंगे। भारतीय काव्य-शास्त्र में चतुर्वर्गफलप्राप्ति और अतश्चमत्कार का वितान

काव्य के ये दो चरम प्रयोजन माने गये हैं—और इनमें भी अन्तश्चमत्कार को अधिक काम्य माना गया है। अन्तश्चमत्कार और चतुर्वर्ग का यह प्रतिद्वन्द्व अपने मूर्तरूप में नाटक और महाकाव्य का प्रतिद्वन्द्व है—और इसी को प्रमाण मान कर भारतीय मत नाटक के पक्ष में रहा है, परन्तु क्या महाकाव्य में इन दोनों की युगपद् सिद्धि के लिए अधिक अवकाश नहीं है ? उसका अन्तश्चमत्कार उतना तीखा न सही ; किन्तु कहीं अधिक प्रचुर और स्थायी है। इसी प्रकार रिचर्ड्स का तर्क भी महाकाव्य के प्रतिकूल नहीं पड़ता, क्योंकि त्रासदी जहाँ केवल दो विपरीत वृत्तियों का समजन करती है वहाँ महाकाव्य मानव-मन की समस्त सम-विषम वृत्तियों को समजित करता है, अतः महाकाव्य द्वारा स्थापित सामंजस्य ही अधिक पूर्ण और स्थायी हो सकता है।

काव्य-भाषा और शैली

अरस्तू ने काव्य-भाषा और शैली का विवेचन अपने दो ग्रन्थों—‘काव्य-शास्त्र’ और ‘भाषण-शास्त्र’ में किया है। भाषा से अभिप्राय है ‘शब्दों द्वारा अर्थ की अभिव्यक्ति’। भाषा के तीन पक्ष हैं—एक का सम्बन्ध उच्चारण से है, दूसरे का व्याकरण से और तीसरे का भाव की अभिव्यजना से। अरस्तू ने उच्चारण-पक्ष का विवेचन नहीं किया—वह भाषण-कला और भाषण का अंग है। शेष दोनों पक्षों का—व्याकरण और अभिव्यजना का—उन्होंने संक्षिप्त किन्तु स्पष्ट विवेचन प्रस्तुत किया है।

व्याकरण की दृष्टि से भाषा के अंग हैं—वर्ण, मात्रा, संयोजक शब्द, संज्ञा, क्रिया, विभक्ति या कारक, वाक्य अथवा पदोच्चय।

‘वर्ण उस अविभाज्य ध्वनि का नाम है जो किसी सार्थक ध्वनि-समूह का अंग बन सके।’ ‘मात्रा स्पर्श और स्वर से मिलकर बनी हुई अर्थहीन ध्वनि है।’ वर्ण और मात्रा का विवेचन पिगल-शास्त्र के अन्तर्गत आता है। इसी प्रकार संयोजक शब्द, संज्ञा, क्रिया, पदोच्चय अथवा वाक्य का सम्बन्ध व्याकरण-शास्त्र से है।

काव्य-भाषा

काव्य-शास्त्र की परिधि में मूलतः भाषा का केवल एक ही पक्ष आता है—अभिव्यजना-पक्ष। भाषा का यही रूप काव्य-भाषा नाम से अभिहित किया जाता है। अरस्तू के मत से काव्य-भाषा और सामान्य भाषा में स्पष्ट भेद है। उन्होंने कविता की भाषा और गद्य की भाषा में भी निश्चित अन्तर माना है—“गद्य की भाषा कविता की भाषा से भिन्न है।”^१ “काव्य-भाषा में भाषा-शिल्प का प्रयोग होता है, उसमें ललित कल्पना की क्रीड़ा होती है जो श्रोता के मन का अनुरजन करती है। इस प्रकार की भाषा का अपना वास्तविक किन्तु सीमित महत्त्व है।”^२

काव्य-भाषा का सामान्य भाषा से प्रमुख भेद यही है कि उसमें असाधारण प्रयोग होते हैं। सबसे पहले शब्दों को ही लीजिए।

१—‘भाषण-शास्त्र’ भाग ३, अध्याय १, १४०४ ए। २८, वेसिक वर्क्स ऑफ एरिस्टोटिल, पृ० १४३६

२—वही।

शब्दों के प्रकार—अरस्तू के अनुसार शब्द छह प्रकार के होते हैं :—

“शब्द या तो (१) प्रचलित होता है, या (२) अपरिचित अथवा (३) लाक्षणिक, (४) आलंकारिक, (५) नवनिर्मित, (६) व्याकुचित, सकुचित या परिवर्तित।” (काव्य-शास्त्र, पृ० ५५)।

(१) “प्रचलित अथवा प्रामाणिक शब्द वह है जो किसी प्रदेश में सामान्यतः प्रयुक्त किया जाता हो, अपरिचित शब्द वह जो किसी अन्य देश में प्रयुक्त होता हो।” इसका अभिप्राय यह है कि अपरिचितता एक सापेक्षिक गुण है—“एक ही शब्द एक साथ प्रचलित और अपरिचित दोनों प्रकार का होता है, किन्तु एक ही प्रदेश के निवासियों के लिए नहीं।”

अरस्तू का लक्षणा-विवेचन

(३) लाक्षणिक शब्द—‘लक्षणा (उपचार) किसी वस्तु पर इतर सजा का आरोप है, जो जाति (सामान्य) से प्रजाति (भेद), प्रजाति से जाति, प्रजाति से प्रजाति पर, या साम्य अर्थात् समानुपात के आवार पर हो सकता है।’ (काव्य-शास्त्र, पृ० ५५)

ये प्रयोग निश्चय ही भारतीय काव्य-शास्त्र की लक्षणा वृत्ति के अन्तर्गत आते हैं। अरस्तू ने इस प्रयोग में आरोप शब्द का प्रयोग व्यापक अर्थ में किया है, अतः यहाँ केवल सारोपा लक्षणा का भ्रम नहीं होना चाहिए—अरस्तू के उदाहरणों से स्पष्ट है कि उनका आशय व्यापक ही है। लक्षणा उत्त शक्ति का नाम है जिसके द्वारा मुख्यार्थ का बाध होने पर रुद्धि अथवा प्रयोजन के कारण मृत्पार्थ से सम्बद्ध अन्य अर्थ लक्षित होता है। अर्थात्—लक्षणा की सिद्धि के लिए तीन बातें आवश्यक हैं—(१) मुख्यार्थ का बाध, (२) मुख्यार्थ का लक्ष्यार्थ से सम्बन्ध और (३) रुद्धि अथवा प्रयोजन-रूप कारण। अरस्तू भी लगभग यही कहना चाहते हैं। प्रचलित अर्थ से इतर अर्थ की प्रतीति में मृत्पार्थ का बाध स्वभावतः निहित है। ‘जाति से प्रजाति, प्रजाति से जाति’ आदि ने उनका तात्पर्य ‘सम्बन्ध’ का ही है, वे यही कहना चाहते हैं कि लक्ष्यार्थ का मृत्पार्थ के साथ किन्हीं-न-किसी प्रकार का सम्बन्ध होना चाहिए अन्यथा उत्तका आरोप अनर्गल और चमत्कारहीन हो जायेगा। इस प्रकार पहले दोनों उपबन्धों की व्यवस्था अरस्तू ने भी की है। भारतीय आचार्य एक पक्ष और आगे बढ़कर लाक्षणिक प्रयोग के कारण का भी स्पष्टीकरण कर देता है जो अरस्तू ने नहीं किया।

अब भेदों को लीजिए

१ जाति का प्रजाति पर आरोप—‘मेरा जहाज वहाँ खड़ा है।’ इस वाक्य में ‘खड़ा है’ का प्रयोग लाक्षणिक है क्योंकि जहाज साधारण रूप में खड़ा नहीं हो सकता—वह तो लगर डालता है। किन्तु ‘लगर डालना’ ‘खड़ा होने’ का ही एक भेद है, अर्थात्—‘खड़ा होना’ जाति है और ‘लगर डालना’ उसकी एक प्रजाति है। अतः यहाँ जाति का प्रजाति पर आरोप है—विशेष के लिए सामान्य का प्रयोग है।

—भारतीय मत के अनुसार ‘लगर डालने’ के स्थान पर ‘खड़ा होने’ का प्रयोग रूढ़ि-लक्षणा के अन्तर्गत आयेगा, क्योंकि इस अर्थ में यह प्रयोग रूढ़ि के कारण ही होता है, किमी प्रयोजन-विशेष से नहीं। दोनों क्रियाओं में तात्कर्म्य सम्बन्ध है, इसलिए शुद्धा लक्षणा भी है। और अन्त में यहाँ स्व अर्थ का उपादान (ग्रहण) भी है, क्योंकि लगर डालने में खड़े होने की स्थिति रहनी है, अतः यह उपादान लक्षणा भी है। इस प्रकार उपर्युक्त प्रयोग में भारतीय काव्य-शास्त्र के अनुसार रूढ़ि-लक्षणा का शुद्धा-उपादान भेद सिद्ध होता है।

२ प्रजाति का जाति पर आरोप—‘ओद्युस्सेउस ने सहस्रो सत्कृत्य किए।’ यहाँ सहस्रो का विशेष-सख्या-वाचक मुख्यार्थ वाधित है—लक्षणा से इसका अर्थ होता है अनेक। अरस्तू के अनुसार अनेक जाति है और सहस्रो उसकी प्रजाति (उपभेद) है, अतः यहाँ प्रजाति का जाति पर आरोप है।—यहाँ प्रयोजनवती लक्षणा है, क्योंकि अनेक के लिए सहस्रो का प्रयोग रूढ़ि मात्र नहीं है—उसका एक विशेष प्रयोजन है सख्या की अत्यधिक विपुलता का द्योतन। मुख्यार्थ और लक्ष्यार्थ में सादृश्य-सम्बन्ध नहीं है, वरन् अगाधि-सम्बन्ध है; अतः यह प्रयोजनवती लक्षणा शुद्धा भी है।

३. प्रजाति का प्रजाति पर आरोप—‘लोहे की तलवार द्वारा प्राण खींच लिए और कठोर लोहे के जहाज से पानी चीर डाला।’ ‘खींच लेना’ शब्द ‘चीरने’ और ‘चीरना’ ‘खींच लेने’ के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है—ये दोनों क्रियाएँ ‘अपहरण’ के ही दो उपभेद हैं।’ (काव्य-शास्त्र, पृ० ५५)

उपर्युक्त विवेचन कुछ विचित्र-सा है। दो विभिन्न वाक्यों में प्रयुक्त होने के कारण इनका परस्पर आरोप नहीं माना जा सकता। ‘अपहरण’ के अर्थ में ‘खींचना’ और ‘चीरना’ का पृथक्-पृथक् प्रयोग ‘जाति का प्रजाति पर आरोप’ नामक प्रथम भेद के अन्तर्गत आता है, परन्तु इनका एक दूसरे पर आरोप किस प्रकार है, यह स्पष्ट नहीं है।

४ साम्य के आधार पर एक (मुख्य) अर्थ पर इतर (लक्ष्य) अर्थ का आरोप—यह तब होता है 'जब दूसरे शब्द से पहले का वही सम्बन्ध हो जो चौथे का तीसरे से। तब हम दूसरे के लिए चौथे का, चौथे के लिए हमारे शब्द का प्रयोग कर सकते हैं। मान लीजिए चपक (प्याले) का दिओन्युसस के लिए वही महत्त्व है जो ढाल का आरेस के लिए, तो हम प्याले को 'दिओन्युसस की ढाल' और ढाल को 'आरेस का प्याला' कह सकते हैं। एक और दृष्टान्त लीजिए—वार्धक्य का जीवन में वही स्थान है जो दिन में सन्ध्या का, अतः हम सन्ध्या को दिन का वार्धक्य और वार्धक्य को जीवन का सन्ध्याकाल या ऐम्पैदोक्लेस के शब्दों में 'जीवन का मूर्यास्त' कह सकते हैं।" (पृ० ५६)

काव्य की दृष्टि से वास्तव में लक्षणा का यह रूप सबसे अधिक आकर्षक है। यूरोप के काव्य में इसका अपूर्व वैभव मिलता है। हमारे यहाँ यह साध्य-वसाना गौणी लक्षणा के अन्तर्गत आता है, क्योंकि इसमें केवल आरोप्यमाण का ही उल्लेख है—आरोपण के विषय का अध्यवसान है। वार्धक्य और सन्ध्या या मूर्यास्त में साधर्म्य होने के कारण यह लक्षणा गौणी है।

प्याले के लिए 'दिओन्युसस की ढाल' और ढाल के लिए 'आरेस का प्याला' के प्रयोग भी इसी प्रकार के हैं। हिन्दी में चर्खे के लिए 'गाधी का सुदर्शन-चक्र' प्रयोग साध्यवसाना लक्षणा के बल पर ही होता है।

५. अन्य लाक्षणिक प्रयोग—"कभी-कभी ऐसा होता है कि साम्य-स्थापना में प्रयुक्त किसी शब्द के अनुरूप दूसरा सापेक्ष शब्द विद्यमान नहीं होता, फिर भी लक्षणा का प्रयोग किया जा सकता है। उदाहरणार्थ—बीज फैलाने के लिए वपन शब्द का प्रयोग होता है, पर सूर्य द्वारा किरणों फैलाने की क्रिया का वाचक कोई शब्द नहीं है। तब भी इस क्रिया का सूर्य (किरण) से वही सम्बन्ध है जो वपन का बीज से। तभी कवि की उक्ति है 'देवी आलोक का वपन करता हुआ'।" (पृ० ५६) यहाँ हमारे मत से साकर्म्य-निबन्धना शुद्धा लक्षण-लक्षणा है। 'वपन करने' और 'फैलाने' में साकर्म्य सम्बन्ध है, अतः यह साकर्म्य-निबन्धना शुद्धा लक्षणा हुई—और 'वपन' के स्वार्थ का त्याग होने से लक्षण-लक्षणा।

अरस्तू ने उपलब्ध काव्य-भाषा का विश्लेषण करते हुए अनुगम-विधि से लक्षणा या उपचार का उपर्युक्त विवेचन किया है। विवेचक की अन्तर्दृष्टि का साक्षी होने पर भी यह विवेचन अपूर्ण ही है और भारतीय

के लक्षणा-सम्बन्धी विवेचन की तुलना में अत्यन्त अव्यवस्थित एवं अवैज्ञानिक है, इसमें सन्देह नहीं।

शब्दों के अन्य प्रकार—(४) शब्दों का चौथा प्रकार है आलंकारिक शब्द। काव्य-शास्त्र का यह अंश श्रुति है, अतएव अरस्तू के शब्दों में इसकी व्याख्या करना सम्भव नहीं है।

(५) 'नवनिर्मित शब्द वह है जिसका स्थानीय प्रयोग भी न रहा हो पर जो कवि का अपना प्रयोग हो, जैसे सीगो के लिए 'अकुर' और पुरोहित के लिए 'प्रार्थी'। वस्तुतः ये शब्द भी (सादृश्य या साकर्म्य-सम्बन्ध पर आश्रित) लाक्षणिक प्रयोग ही हैं। अरस्तू ने इन्हें नवनिर्मित इसलिए कहा है कि कवि-विशेष के प्रयोग से पूर्व इनका इस अर्थ में प्रयोग नहीं मिलता। रोमानी काव्य-भाषा में और नयी प्रभाववादी कविता में इस प्रकार के प्रयोगों का बाहुल्य मिलता है। हिन्दी में निराला की काव्य-शैली की यह प्रमुख विशेषता है और इधर प्रयोगवादी कविता में भी शब्द में 'नया और अधिक अर्थ भर' कर कवि इस प्रकार के शब्दों का निर्माण कर रहे हैं। इस प्रकार के शब्दों के कुछ हिन्दी-उदाहरण लीजिए —

'भावित नयनों से सजल गिरे दो मुखताकण।'—यहाँ 'भावित' का अर्थ है 'भाव-द्रवित'। 'तमस्तूर्यं दिङ्मण्डल।' (निराला)

(६) (क) व्याकुचित शब्द—शब्द का व्याकोच तब होता है जब उसके अपने स्वर का किसी दीर्घ स्वर से परिवर्तन कर दिया जाए, या कोई मात्रा बीच में बढ़ा दी जाय। जैसे यूनानी भाषा में 'पेलेइडू' के लिए 'पेलेइअदेओ', अथवा हिन्दी में 'सूत्रधार' के लिए 'सूत्राधार' (अखिल विश्व के सूत्राधार)। 'वीणापाणि' के लिए 'वीणापाणिः'—(पत)। शब्द का व्याकोच प्रायः छन्द या लय के आग्रह से ही होता है कालिदास को भी 'श्र्यबक' का 'त्रयबक' करना पड़ गया था।

(ख) सकुचित शब्द—शब्द का सकोच तब होता है जब उसका अपना कोई अंश हटा दिया जाए। जैसे यूनानी भाषा में 'क्रीथे' के लिए 'क्री', 'ओप्सिस' के स्थान पर 'ओप्स', हिन्दी में 'प्रिय' के स्थान पर 'प्रि', 'आह्लाद' के लिए 'ह्लाद'—(पत)।

(ग) परिवर्तित शब्द वह है, जिसमें सामान्य रूप का कुछ अंश तो ज्यों-का-त्यों रहे और कुछ अंश का नवनिर्माण किया जाय। हिन्दी में ब्रज-

भाषा के कवियों ने तुक और छन्द-लय आदि की पूर्ति के लिए प्रायः इस प्रकार का शब्द-निर्माण किया है।

अरस्तू एक विशेष सीमा के भीतर इस प्रकार के प्रयोगों को दोष न मानकर काव्य-भाषा की असाधारणता का एक उपयोगी साधन मानते हैं। और, वास्तव में यह ठीक ही है, इनसे भाषा का स्तर ऊँचा उठता है।

शब्दों के ये ही छह प्रकार हैं। अरस्तू के मत से “इन सभी तत्त्वों का थोड़ा-बहुत समावेश शैली के उत्कर्ष के लिए आवश्यक है, क्योंकि अपरिचित (या अप्रयुक्त) शब्द और औपचारिक (लाक्षणिक), आलंकारिक तथा उपर्युक्त अन्य प्रकार के शब्द उसे साधारण एवं क्षुद्र घरातल से ऊपर उठा लेंगे और उधर उपयुक्त (प्रचलित) शब्दों के प्रयोग से उसमें प्रसाद-गुण का सन्निवेश हो जाएगा।” (काव्य-शास्त्र, पृ० ५८)। इस प्रकार अरस्तू की आदर्श काव्य-भाषा की, ‘जो प्रसन्न हो, किन्तु क्षुद्र न हो’, सिद्धि हो जाएगी।

काव्य-शैली

अपने समय के दार्शनिकों की भाँति अरस्तू ने भी एक स्थान पर शैली को एक ग्राम्य (स्थूल तथा अनुदात्त) ^१ विषय माना है, परन्तु अन्यत्र विवेचन के समय उन्होंने शैली के महत्त्व को अतिसम्ब शब्दों में स्वीकार किया है—
“अब हम शैली का विवेचन करते हैं क्योंकि केवल वर्ण्य विषय पर अधिकार होना पर्याप्त नहीं है, किन्तु यह आवश्यक है कि हम उसको उचित रीति से प्रस्तुत करें, और इससे वाणी में वैशिष्ट्य (चमत्कार) का समावेश होता है।”

“जहाँ तक विषय-प्रतिपादन की स्पष्टता का प्रश्न है, अपने मन्तव्य को एक प्रकार से अथवा दूसरे प्रकार से अभिव्यक्त करने से बड़ा अन्तर पड़ जाता है।” ^२

अरस्तू गद्य और पद्य की शैली में स्पष्ट भेद करते हैं—“कविता तथा गद्य-साहित्य की शैलियाँ भिन्न हैं।” ^३

शैली के गुण

अरस्तू के अनुसार शैली के दो मूल गुण हैं—स्पष्टता (प्रसाद) और

१—दे० लोनाई क्रिटिकाई, पृ० २३

२, ३—भाषण-शास्त्र, पुस्तक ३-१ (दी वेनिक वर्क्स ऑफ एरिस्टोटिल,

पृ० १४३५-३६)

औचित्य। शैली का गुण यह है कि वह स्पष्ट हो (इसका प्रमाण यह कि जब तक शैली भाव को स्पष्ट नहीं करती, तब तक वह अपने उद्देश्य में सफल नहीं होती) और उसका स्तर न तो निम्न हो और न विषय की गरिमा से ऊँचा ही हो वरन् सर्वथा विषयोचित हो।

प्रसाद—“स्पष्टता का समावेश ऐसी सज्ञाओं और क्रियाओं के प्रयोग पर निर्भर है जो सामान्य प्रयोग में आती हैं।”^१

एक और प्रसंग में उन्होंने चार बातों को शैली की स्पष्टता का आधार माना है—१ पढ़ने और समझने में सौकर्य, २ यति, विराम आदि की अम-दिग्ध स्थिति तथा अनावश्यक पर्यायोक्तियों का अभाव, ३ मिश्र तथा द्वि-अर्थक अभिव्यजना का अभाव, ४ अवान्तर वाक्य-खण्डों का अनधिक प्रयोग।^२

गरिमा (औदार्य) तथा औचित्य—“सामान्य प्रयोगों से भिन्नता भाषा को गरिमा प्रदान करती है, क्योंकि शैली से भी मनुष्य उसी प्रकार प्रभावित होते हैं जिस प्रकार विदेशियों से अथवा नागरिकों से। इसलिए आप अपनी पद-रचना को विदेशी रंग दीजिए, क्योंकि मनुष्य असाधारण की प्रशंसा करता है और जो प्रशंसा का विषय है वह प्रसन्नता का भी विषय होता है।”^३

निम्नलिखित तत्त्व शैली को गरिमा प्रदान करते हैं —“नाम के स्थान पर लक्षण का प्रयोग, यदि विषय-वर्णन में किसी प्रकार का सकोच हो तो लक्षण में सकोच का कारण होने पर नाम का प्रयोग और नाम के सकोचजनक होने पर लक्षण का प्रयोग, अलंकार (रूपक) तथा विशेषण का प्रयोग, एक-वचन के स्थान पर बहुवचन का प्रयोग।”^४

उपर्युक्त विवेचन भारतीय रीति-सिद्धान्त के अत्यन्त निकट है। असाधारण शब्द-प्रयोग भारतीय रीतिकारों का शब्द-गुण ‘कान्ति’ है, वामन के शब्द-गुण कान्ति में साधारण शब्दों का परिहार रहता है और उनके स्थान पर उज्ज्वल, कातिमय शब्दों का प्रयोग रहता है। इसी प्रकार सकोच-निवारण के लिए नाम के स्थान पर लक्षण का प्रयोग अथवा लक्षण के स्थान पर नाम का प्रयोग वामन के अर्थ-गुण ओजस् तथा सौकुमार्य की ओर संकेत करता है—अर्थ-

१—लोसाई क्रिटीकाई, पृ० २५—(भाषण-शास्त्र, पुस्तक ३)

२—देखिए भाषण-शास्त्र, पुस्तक ३, अध्याय ५।

३—भाषण-शास्त्र, पुस्तक ३ अध्याय २।

४—भाषण-शास्त्र, पुस्तक ३, अध्याय ६।

गुण ओजस् में पद के स्थान पर वाक्य और वाक्य के स्थान पर पद का प्रयोग तथा समास-गुण के लिए साभिप्राय विशेषणों का प्रयोग किया जाता है और अर्थ-गुण सौकुमार्य में अशुभ अर्थ का परिहार करने के लिए पदार्थों से काम लिया जाता है।

किन्तु अरस्तू गरिमा के स्वेच्छाचारी प्रयोग के पक्षपाती नहीं हैं, उस पर वे सुरुचि तथा औचित्य का नियंत्रण अनिवार्य मानते हैं—“किन्तु (गद्य के क्षेत्र में भी काव्य की भाँति) सुरुचि का सिद्धान्त यही है कि विषय के अनुकूल ही भाषा-शैली का स्तर नीचा या ऊँचा रहना चाहिए। इसलिए हमारा यह (विदेशी रंग देने का) प्रयत्न लक्षित नहीं होना चाहिए, यह आभास नहीं मिलना चाहिए कि हम सचेष्ट होकर वाणी का प्रयोग कर रहे हैं, वरन् यही प्रतीत होना चाहिए कि हमारी वाणी अथवा शैली सर्वथा स्वाभाविक है।”

“दूसरा गुण है औचित्य। शैली में इस गुण का समावेश उस समय मानना चाहिए जब वह (वक्ता के) भाव तथा व्यक्तित्व को अभिव्यक्त करे और विषय-वस्तु के अनुकूल हो।”^१

रीति के प्रसंग में औचित्य का विवेचन हमारे यहाँ दो रूपों में हुआ है—एक तो आनन्दवर्धन-प्रतिपादित वक्तृ-औचित्य तथा वस्तु-औचित्य के रूप में, और दूसरे कुन्तक के ‘औचित्य’ गुण के रूप में। इन दोनों रूपों में ही भारतीय तथा यवन आचार्यों का विवेचन सर्वथा समान है। दोनों ने वक्ता और विषय के औचित्य तथा सुरुचि को शैली का नियामक माना है।

शैली के दोष

शैली के अरस्तू ने चार मुख्य दोष माने हैं—(१) समासों का अधिक प्रयोग, (२) अप्रचलित शब्दों का प्रयोग, (३) दीर्घ, अनुपयुक्त तथा अधिक विशेषणों का प्रयोग, (४) दूरारूढ तथा अनुपयुक्त रूपकों का प्रयोग।^२

ये चारो दोष वास्तव में गौडी के असयत रूप के दोष हैं—इनसे रचना में शब्दाडम्बर का समावेश हो जाता है। इनमें अप्रचलित शब्दों का प्रयोग और दीर्घ तथा अनुपयुक्त विशेषणों का प्रयोग वामन के ‘अन्यार्थ’ (मम्मटादि के ‘अप्रयुक्त’) तथा ‘नियार्थ’ सदृश पदार्थ-दोषों में आ जाते हैं।

१—लोसाई क्रिटिकाई, पृ० २६, २९ (भाषण-शास्त्र, पुस्तक ३, अ० २ और ७)

२—भाषण-शास्त्र, पु० ३, अध्याय ३

दुरारूढ तथा अनुपयुक्त रूपको का प्रयोग भी वामन के 'सदिग्ध', 'अप्रयुक्त' जैसे वाक्यार्थ-दोषो अथवा मम्मटादि के 'कष्टार्थ' आदि दोषो में अन्तर्भूत हो जाता है। अधिक समास-प्रयोग गौड़ी की विशेषता है जिसका अतिचार निश्चय ही दोष है।

शैली के भेद

अरस्तू ने भी शैली के भेद किये हैं। उन्होंने पहले तो दो मुख्य भेद माने हैं १ साहित्य-शैली^१। २ विवाद-शैली^२। फिर विवाद-शैली के दो उप-भेद किए हैं—(क) ससदीय शैली तथा (ख) न्यायालय की शैली। संसदीय शैली बृहत् भित्ति-चित्र-शैली के समान होती है—दोनों में सूक्ष्म अकन के लिए स्थान नहीं है, वास्तव में सूक्ष्म अकन से उसकी हानि ही होती है। न्यायालय शैली आलंकारिक प्रसाधनों पर कम-से-कम निर्भर रहती है—इसमें सम्बद्ध तथा असम्बद्ध का भेद अत्यन्त स्पष्ट रहता है और आडम्बर का सर्वथा अभाव होता है।

इनके अतिरिक्त शैली के मधुर तथा उदात्त आदि भेद करना अनावश्यक है, क्योंकि फिर तो सयत और उदार आदि अनेक भेद और भी हो सकते हैं।^३

भारतीय काव्य-शास्त्र की दृष्टि से उपर्युक्त विवेचन में एक ओर कोमला तथा परुषा वृत्तियों की ओर सकेत है, दूसरी ओर माधुर्य, ओज आदि गुणों पर आश्रित भेदों को अनावश्यक विस्तार माना गया है।

१—लिटरेरी स्टाइल। २—ऐगोनिस्टिक स्टाइल

३—देखिए भाषण-शास्त्र, पु० ३, अ० ११-१२

दोष-विवेचन

दोष का अर्थ—अरस्तू ने कही दोष की परिभाषा नहीं की, किन्तु उन्होने दोष के प्रसंग में दो पदों का प्रयोग किया है—(१) विफलता का कारण, (२) अशुद्धता। अतः इनके आधार पर हम कह सकते हैं कि काव्य की विफलता अथवा अशुद्धता के कारण का नाम दोष है अर्थात्—दोष से अभिप्राय उन तत्त्वों से है जिनके कारण काव्य-कला विफल अथवा अशुद्ध हो जाती है। यह परिभाषा भारतीय काव्य-शास्त्र के ध्वनि-पूर्व काल की वस्तु-परक दोष-परिभाषा के समान और परवर्ती आचार्यों की आत्मपरक परिभाषा से भिन्न है। उदाहरण के लिए दण्डी के शब्द भी प्रायः ये ही हैं, 'दोषा विपत्तये तत्र', अर्थात्—दोष काव्य में विफलता के कारण होते हैं। इसके विपरीत ध्वनि-उत्तर काल के आत्मवादियों के मत से 'उद्वेगजनको दोषः' (अग्नि-पुराण)—अर्थात् काव्यास्वाद में तत्पर चित्त में जो उद्वेग उत्पन्न करे वह दोष है। यहाँ दोष का सम्बन्ध काव्य-कला से न होकर काव्यास्वाद से है। एक ओर उसका सम्बन्ध मूलतः कवि-कर्म से स्थापित किया गया है और दूसरी ओर प्रमाता के आस्वाद से। अन्त में तो दोनों का सम्बन्ध प्रमाता के आस्वाद से ही स्थापित हो जाता है, किन्तु दोनों के दृष्टिकोण में भेद है। इस दृष्टि से अरस्तू की परिभाषा ध्वनि-पूर्व वर्ग में ही आती है।

दो प्रकार के दोष—“काव्य-कला में दो प्रकार के दोष हो सकते हैं—
१—तत्त्वगत, २—सायोगिक” (काव्य-शास्त्र, पृ० ६७)। क्षमता के अभाव में कला (काव्यानुकरण) की विफलता तत्त्वगत दोष है—उससे काव्य-कला के मर्म पर आघात होता है। इस प्रकार के दोष का परिहार संभव नहीं है।^१ प्राविधिक अर्थात् विशिष्ट ज्ञान आदि की अपूर्णता से उत्पन्न त्रुटि सायोगिक दोष है—इसे प्राविधिक दोष भी कह सकते हैं। इस वर्ग के दोषों का परिहार हो सकता है—इनका गुणत्व-साधन भी संभव है।^२ हमारे आचार्यों ने तत्त्वगत दोषों को 'नित्य' और प्राविधिक दोषों का 'अनित्य' कहा है।

१—यदि किसी वस्तु का चयन करके, क्षमता के अभाव में, कवि उनका यथावत् अनुकरण नहीं कर सका, तो यह काव्य का तत्त्वगत दोष है।

२—किन्तु यदि विफलता का कारण अनुपयुक्त विषय का चयन है—

दोष के आधार—अरस्तू के मत से “आलोचको की आपत्तियाँ पाँच सूत्रों से उद्भूत हो सकती हैं। किन्हीं वस्तुओं की अभिशसा यही कहकर हो सकती है कि वे असम्भव हैं अथवा असगत या नैतिक दृष्टि से अमगलकारी, परस्पर-विरोधी या कलात्मक शुद्धता के प्रतिकूल (काव्य-शिल्प की दृष्टि से सदोष)।” (पृ० ७२)। काव्य-दोषों के ये ही पाँच आधार हैं—(१) असम्भव वर्णन, (२) असगत वर्णन, (३) अनैतिक एवं अमागलिक वर्णन, (४) परस्पर-विरोधी वर्णन, (५) काव्य-शिल्प की दृष्टि से सदोष वर्णन।

इनमें से प्रथम चार का सम्बन्ध वर्ण्य विषय से है और पाँचवें का शैली से। असम्भव या असम्भाव्य का वर्णन इसलिए दोष है कि पाठक का मन उसको ग्रहण नहीं कर पाता—प्राकृतिक नियमों के जो प्रतिकूल है, वह मानव-मन को ग्राह्य नहीं हो सकता। असगत का अर्थ है विवेक अथवा स्वाभाविक कार्य-कारण-विधान के विरुद्ध—परस्पर-विरोधी भी इसी का एक रूप है। यह भी पाठक के मन में प्रत्यय उत्पन्न नहीं कर सकता। अनैतिक एवं अमागलिक वर्णन मानव-जीवन के आधारभूत मूल्यों का निषेध करने के कारण त्याज्य है। शैली-विषयक दोष मानव-मन में निहित सौन्दर्य-भावना पर आघात करते हैं, इसलिए त्याज्य है।

भारतीय काव्य-शास्त्र में दोषों का आरम्भ से ही अत्यन्त विस्तृत विवेचन मिलता है—ध्वनि-पूर्व काल में उनका रूप प्रायः वस्तुगत था, किन्तु ध्वनि की स्थापना के उपरान्त वह बहुत कुछ आत्मगत हो गया। दृष्टिकोण का साम्य होने के कारण अरस्तू के दोषाधार ध्वनि-पूर्व काल के दोष-भेदों से अधिक मिलते हैं। उदाहरण के लिए उनके ‘असम्भव वर्णन’ और ‘असगत वर्णन’ को ही भरत ने प्रमाण (तर्क) से रहित ‘न्यायादपेत’ नामक दोष माना है। अरस्तू का परस्पर-विरोधी वर्णन भामह का ‘अर्थहीन’ तथा दण्डी और वामन का ‘व्यर्थ’ दोष है—वामन ने इसे केवल वाक्यार्थगत माना है। ‘अनैतिक एवं अमागलिक वर्णन’ वामन के पदार्थगत ‘अश्लील’ दोष से थोड़ा-सा मिलता-जुलता है, जिसके तीन रूप हैं ब्रीडादायी, जुगुप्सादायी और अमगलदायी। यहाँ वस्तुतः आधारभूत धारणा का ही साम्य है, व्यवहार में वामन का दोष जहाँ केवल पदार्थ तक ही सीमित है वहाँ अरस्तू का उक्त दोष समस्त प्रबन्ध

उदाहरण के लिए मान लीजिए, उसने घोड़े को दोनों दाहिने पैर फेंकते हुए दिखाया है, अथवा चिकित्सा या किसी अन्य शास्त्र या कला में प्राविधिक श्रुतियाँ कर दी हैं, तो यह तत्त्वगत काव्य-दोष नहीं। (काव्य-शास्त्र, पृ० ६७)

में व्याप्त है—उनका अभिप्राय सारभूत प्रभाव की अनैतिकता तथा अमान-लिकता से ही है। काव्य-शैली के दोषों के अन्तर्गत भारतीय काव्य-शास्त्र में वर्णित शब्द-अर्थ के दोष आते हैं। अरस्तू ने इनका विस्तार से विवेचन नहीं किया, परन्तु उनके कतिपय उल्लेखों से यह स्पष्ट है कि इस वर्ग में शब्द, अर्थ और छन्द के दोष अन्तर्भूत हैं।

दोष का गुणत्व-साधन—अरस्तू ने स्पष्ट कर दिया है कि उपर्युक्त सभी दोष नित्य नहीं हैं—उनमें से अनेक सायोगिक अर्थात् अनित्य हैं, जो अनुकूल कारण उपस्थित हो जाने पर काव्य का उपकार कर सकते हैं। यही भारतीय काव्य-शास्त्र की शब्दावली में दोष का गुणत्व-साधन है। इस प्रकार के दोषों को भोज ने वैशेषिक गुण माना है। अरस्तू के मत से दोष के गुणत्व-साधन के निम्नलिखित कारण हो सकते हैं —

(१) कला के साध्य की पूर्ति में सहायक होने से, अर्थात्—काव्य के सम्बन्धित या किसी अन्य भाग के प्रभाव-वर्धन में सहायक होने से असम्भव वर्णन न्याय्य माना जा सकता है। अद्भुत रसादि के परिपाक में प्रायः ऐसा ही होता है।

(२) आदर्श का समावेश होने से अथवा अनुश्रुति आदि के आधार पर अयथार्थ वर्णन ग्राह्य हो सकता है।

(३) प्रादेशिक प्रथाओं के अनुसरण में अप्रचलित बातें भी मान्य हो सकती हैं, जैसे—ईलियड के शस्त्र-सम्बन्धी उद्धरण में 'मूठों पर भाले सीधे खड़े थे'। उस समय यही प्रथा थी—अरस्तू के समय में भी एकाग्र प्रदेश में वह अवशिष्ट थी।

(४) वक्ता, श्रोद्धव्य, परिस्थिति आदि के विचार में तयाकथित दोष काव्य के उपकारक सिद्ध हो जाते हैं। "इस बात की परीक्षा करने के लिए कि किनी का कृत्य या कथन काव्य की दृष्टि से शुद्ध है या अशुद्ध, हमें केवल उस कृत्य या कथन-विशेष को ही परखना और काव्य-दृष्टि से उनके अच्छे-बुरे होने का विचार नहीं करना चाहिए। हमें यह भी विचार करना चाहिए कि किनने ऐसा किया या कहा? किसके प्रति? कब, किस प्रकार और किस उद्देश्य ने? उदाहरण के लिए, हो सकता है, ऐसा किसी महत्तर कल्याण की निद्रि अथवा अनर्थ के निवारण के लिए किया या कहा गया हो।" (काव्य-शास्त्र, पृ० ६८)।

इस प्रसंग में भारतीय आचार्य मम्मट ने भी प्रायः ये ही शब्द प्रयुक्त किये हैं।

‘ वक्त्राद्यौचित्यवशादोषोऽपि गुण ...। ७।८१।

वक्तृ-प्रतिपाद्य-व्यग्य-वाच्य-प्रकरणादीना महिम्ना दोषोऽपि क्वचिद्गुण....

अर्थात्—वक्ता, बोद्धव्य, रस-भाव, वाच्य और प्रकरणादि की महिमा से उपर्युक्त दोष भी गुण रूप हो जाते हैं। (काव्य-प्रकाश ७।८१ ।)

(५) श्लेष अथवा द्वि-अर्थक प्रयोगों के द्वारा अप्रयुक्त शब्द का दोष निराकृत हो जाता है। “अन्य कठिनाइयाँ भाषा-प्रयोग का उचित ध्यान रखने से हल हो सकती हैं। अप्रयुक्त शब्द के प्रयोग का दृष्टान्त लीजिए—‘ मदिरा तेज वनाओ ’ का मतलब ‘ गाढी तैयार करो ’ नहीं—जैसी कि घोर पियक्कड़ों के लिए की जाती है, बल्कि ‘ तेजी से तैयार करो ’ है। ” (काव्य-शास्त्र, पृ० ६९)

मम्मट ने लगभग चौदह शताब्दी बाद सर्वथा भिन्न देश-काल में स्वतंत्र चिन्तन के द्वारा यही घोषणा की है। अप्रयुक्तनिहिताथो’ श्लेषादावदुष्टो। (हिन्दी काव्य-प्रकाश, पृ० २५४) अर्थात्—श्लेषादि बन्ध में ‘ अप्रयुक्तत्व ’ और ‘ निहितार्थत्व ’ कोई दोष नहीं।

(६) कही-कही औपचारिक प्रयोग से भी अर्थ-विरोध आदि दोषों का समाधान हो जाता है, जैसे—‘ अब रात के समय देव और मानव सभी सो रहे थे ’ किन्तु साथ ही कवि कहता है—‘ बहुधा जब वह दृष्टि त्रौइआ (ट्राय) के मैदान की ओर डालता, तब वेणु और वशी की ध्वनि सुनकर चकित रह जाता। ’—यहाँ ‘ सभी ’ का प्रयोग औपचारिक है—अनेक के अर्थ में। (काव्य-शास्त्र, पृ० ६९)।

हमारे काव्य-शास्त्र में लक्षणा की सार्थकता का आधार ही यही है—उसके द्वारा चमत्कारपूर्ण रीति से मुख्यार्थ के बाध का निराकरण हो जाने से दोष गुण में परिणत हो जाता है।

(७) भाषा की प्रयोग-परम्परा से भी दोष का अपाकरण हो जाता है, जैसे—“ कोई भी मिश्रित पेय—‘ ओइनोस ’ (मदिरा) कहलाता है। अतः गेन्यु-मेदेस देवस् के लिए मदिरा ढालते कहा गया है, यद्यपि देवता मदिरा-पान नहीं करते। ” (काव्य-शास्त्र, पृ० ७०)

(८) उच्चारण, स्वराघात अथवा विराम-चिह्नों के द्वारा भी दोष-परिहार हो सकता है। संस्कृत काव्य-शास्त्र में ‘ वक्ता ’ शब्द के अन्तर्गत यह सब कुछ अन्तर्भूत है। उच्चारण और स्वराघात का तो सीधा सम्बन्ध वक्ता से है ही—विराम-चिह्न भी उसकी वाचन-शैली में निहित रहते हैं।

अरस्तू का रस-विवेचन

आधुनिक आलोचना-शास्त्र के अध्येता को यह शीर्षक थोड़ा विचित्र लग सकता है—रस तो भारतीय काव्य-शास्त्र की कल्पना है, अरस्तू का रस से क्या सम्बन्ध ? परन्तु रस का यहाँ हम शुद्ध शास्त्रीय अर्थ में नहीं, वरन् सामान्य अर्थ में प्रयोग कर रहे हैं। सामान्यतः रस के दो अर्थ हैं—काव्य का आस्वाद और स्थूल रूप से काव्य का भाव-विभाव-पक्ष। हमें यहाँ रस के ये ही दो अर्थ अभिप्रेत हैं और इन्हीं को आधार मानकर हम अरस्तू के रस-विवेचन की चर्चा कर रहे हैं।

अरस्तू द्वारा प्रतिपादित काव्य के आस्वाद का विश्लेषण हम कर चुके हैं, भारतीय रस-कल्पना से उसका कहाँ तक साम्य और वैषम्य है—इसका स्पष्टीकरण भी हो चुका है। दोनों में साम्य यह है कि दोनों ही काव्यास्वाद को आनन्द-रूप मानते हैं, अन्तर यह है कि काव्य की विस्तृत परिधि में तो अरस्तू के आस्वाद में बुद्धि-तत्त्व और कल्पना-तत्त्व की मात्रा अपेक्षाकृत अधिक है और त्रासदी की सीमित परिधि में भाव-तत्त्व के प्राचुर्य की स्वीकृति होने पर भी काव्य का आनन्द अभावात्मक रह जाता है।

रस के भाव-विभाव-पक्ष का विवेचन अरस्तू ने 'काव्य-शास्त्र' में नहीं किया, किन्तु 'भाषण-शास्त्र' में श्रोतृवर्ग को प्रभावित करने के प्रसंग में उन्होंने भाव-विभाव का विवेचन किया है। भाषण-शास्त्र, पुस्तक २ में इस विषय का विस्तार से वर्णनात्मक विवेचन मिलता है।

मनोवेग की परिभाषा—“मनोवेगों के अन्तर्गत वे भाव आते हैं जिनमें मनुष्यों के निर्णयों को प्रभावित करने की क्षमता रहती है और जिनके साथ दुःख या सुख की अनुभूति लगी रहती है।” मनोवेगों के विषय में तीन बातें विचारणीय होती हैं—

- (१) मनोवेग की उद्बुद्धि के समय मन की स्थिति।
- (२) वह व्यक्ति या वस्तु जिसके प्रति मनोवेग उद्बुद्ध होता है।
- (३) मनोवेग का कारण या आधार।

भारतीय काव्य-शास्त्र में भाव की परिभाषा नहीं की गयी है—स्थायी, संचारी आदि की ही परिभाषा की गयी है, परन्तु उपर्युक्त परिभाषा में स्पष्ट है कि अरस्तू द्वारा वर्णित मनोवेग स्थायी के ही मन्त्रिक है निर्णयों को प्रभावित करने

की क्षमता प्रबलता और स्थायित्व की सूचक है। मनोवेग के विषय में विचारणीय तीन बातों में से (२) वह व्यक्ति या वस्तु जिसके प्रति मनोवेग उद्बुद्ध होता है 'आलम्बन' है, (३) मनोवेग का कारण या आधार 'उद्दीपन' है।

अरस्तू ने मुख्यतः इन मनोवेगों का वर्णन किया है—(१) क्रोध, (२) शम (अक्रोध), (३) प्रेयस्, (४) वैर, (५) भय, (६) विश्वास, (अभय), (७) लज्जा, (८) धृष्टता (निर्लज्जता), (९) दया, (१०) निर्दयता, (११) करुणा, (१२) रोष, (१३) ईर्ष्या, (१४) स्पर्धा।

इनमें से क्रोध और भय स्पष्ट रूप से 'स्थायी भाव' हैं।

क्रोध—“ क्रोध अपने अथवा अपने से सम्बद्ध किसी व्यक्ति या वस्तु के स्पष्ट तिरस्कार से उद्बुद्ध प्रतिशोध की प्रवृत्ति का नाम है जिसमें दुःख का मिश्रण रहता है। तिरस्कार का कारण घृणा, द्वेष या औद्विग्य हो सकता है। ” (भाषण-शास्त्र, पुस्तक २, अध्याय २)

भारतीय काव्य-शास्त्र में क्रोध रौद्र-रस का स्थायी भाव है—जिसका लक्षण घनजय ने इस प्रकार किया है —

“ क्रोधो मत्सरवैरिविकृतमयं पोपोऽस्य रौद्रीऽनुज ।

क्षोभ . . . ॥ ” (दशरूपक, ४।७४ ।)

अर्थात्—मत्सर अथवा वैरी के द्वारा किये गये अपकार आदि कारणों (विभावो) से क्रोध उत्पन्न होता है। इसी क्रोध स्थायी भाव का परिपोष रौद्र रस है, जिसका साथी क्षोभ है। ” अरस्तू ने तिरस्कार पर अधिक बल दिया है, परन्तु घनजय ने शत्रु-कृत अपकार को क्रोध का कारण माना है जो कदाचित् अधिक व्यापक है। अरस्तू ने क्रोध में दुःख का मिश्रण आवश्यक माना है और घनजय ने क्षोभ को उसका साथी माना है। अरस्तू ने क्रोध को प्रतिशोध की प्रवृत्ति कहा है, यहाँ विश्वनाथ ने इसे प्रतिकूलो के प्रति तीक्ष्ण भाव का अवबोध कहा है प्रतिकूलेषु तैक्ष्ण्यस्यावबोध क्रोध इष्यते। (साहित्यदर्पण ३।२११)

भय—“ भय मन के उस विकलव का नाम है, जो किसी आसन्न घातक या कष्टप्रद अनिष्ट की उत्कट सम्भावना के कारण उत्पन्न होता है। भय के कारण के लिए कष्टप्रद या घातक होना आवश्यक है, क्योंकि अनिष्ट के अन्य प्रकार जैसे दुष्टता या मूर्खता की सम्भावना से हमें भय नहीं होता। ” (भाषण-शास्त्र, पुस्तक २, अध्याय ५)

यह भय हमारे शास्त्र में भयानक रस का स्थायी भाव है—“रौद्रशक्त्या तु जनितं चित्तवैकल्यदं भयम् । अर्थात् रौद्र शक्ति से उत्पन्न चित्त के विकलव का नाम भय है ।” (साहित्यदर्पण, ३।२।११) इसी सूत्र का विस्तार करते हुए काव्य-दर्पणकार ५० रामदहिन मिश्र ने लिखा है—“हिसक जीवो का दर्शन, महापराध, प्रबल के साथ विरोध आदि से उत्पन्न हुई मन की विकलता को भय कहते हैं ।” ५० ६६ । अपने मूल रूप में नहीं तो कम-से-कम व्याख्यान रूप में यह लक्षण अरस्तू के लक्षण के निकट पहुँच जाता है ।

करुणा और शम (अक्रोध) करुण और शान्त रसों के स्थायी भावों के सन्निकट तो हैं, किन्तु पर्याय नहीं हैं । अक्रोध शम का केवल एक रूप मात्र है । इसी प्रकार करुणा और करुण रस के स्थायी भाव शोक में भी पूर्ण साम्य नहीं है—एक मूलतः पर-निष्ठ है और दूसरा स्व-निष्ठ, यद्यपि अन्ततः दोनों की चेतना एक हो जाती है—दूसरे के लिए शोक का नाम करुणा है और शोक में भी अपने प्रति करुणा का भाव रहता है । संस्कृत के एक आचार्य रुद्रट ने प्रेयान् (या प्रेयस्) नाम का भी एक स्वतन्त्र रस माना है—

स्नेहप्रकृतिः प्रेयान्... । १५।१७ ।

और स्नेह की परिभाषा इस प्रकार दी है —

अन्योन्य प्रति सुहृदोर्व्यवहारोऽयं मतस्तत्र । (काव्यालंकार, १५।१८)

अर्थात्—एक दूसरे के प्रति सुहृद-भाव का नाम स्नेह है । और यह मनोवृत्ति सर्वथा निर्व्यभिचारी होती है, “निर्व्यभिचारी मनोवृत्तिः ।” अरस्तू का प्रेयस् (सौहार्द) नामक भाव भी ठीक यही है—“सौहार्द का अर्थ है किसी के लिए शुभ कामना करना—अपनी दृष्टि से नहीं, उसकी दृष्टि से, और यथासम्भव उसकी पूर्ति के लिए उन्मुख होना । सुहृद वह है जिसके मन में इस प्रकार के भाव हो और जिसके प्रति अन्य के मन में भी ये ही भाव हो । ये व्यक्ति, जिनके मन में इस प्रकार के परस्पर भाव हो, मित्र कहलाते हैं ।” (भाषण-शास्त्र, पुस्तक २, अध्याय ४)

शेष प्रायः सभी भाव संचारी मात्र हैं । ‘विश्वास’ हमारे ‘वृत्ति’ के अन्तर्गत आ जाता है । ‘विश्वास’ का आधार है यह भाव कि संरक्षा के उपयुक्त साधन निकट हैं और भय का कारण दूर है । ‘वृत्ति’ की परिधि अधिक व्यापक है, उसमें एक ओर तत्त्व-ज्ञान, इष्ट-प्राप्ति आदि के कारण इच्छाओं की पूर्ति का समावेश है और दूसरी ओर विपत्ति आदि से चंचल-चित्त न होना भी । अरस्तू का ‘विश्वास’ इस दूसरे पक्ष के अन्तर्गत ही आता है । ‘लज्जा’ भारतीय काव्य-शास्त्र के-

‘लज्जा’ नामक सचारी के व्यापक रूप के निकट है जिसका अर्थ है वृष्टता का अभाव और कारण होता है दुराचार (अशोभन कार्य) आदि धार्ष्ट्याभावो श्रीढा वदनानमनादिकृद्दुराचारात् । (साहित्यदर्पण ३।१९८) ‘लज्जा’ का अभाव ही निर्लज्जता है जिसे विश्वनाथ ने ‘धार्ष्ट्य’ कहा है । ‘ईर्ष्या’ और ‘स्पर्धा’ भाव हमारे ‘असूया’ के अन्तर्गत आ जाते हैं । अरस्तू के अनुसार ‘ईर्ष्या’ अपने समकक्ष व्यक्तियों के उत्कर्ष से उत्पन्न कटु भाव है—यह हमारी अपनी हानि से नहीं, वरन् दूसरो के लाभ को देखकर उत्पन्न होती है । (भा० शा० २।१२) यही भारतीय काव्य-शास्त्र की असूया है ‘असूयाज्जगुणर्द्धोनामीदृत्यादसहिष्णुता’ (सा० द० ३।२००) अर्थात्—दूसरो के गुण और सम्पदा आदि के प्रति औदित्य-जन्य असहिष्णुता का नाम असूया है । ‘दया’ उस भाव का नाम है जिससे प्रेरित होकर हम दूसरे का उपकार करते हैं—स्वार्थवश या प्रतिदान की कामना से नहीं, केवल परहित की दृष्टि से । हमारे यहाँ इस प्रकार के ‘दया’ भाव का वर्णन वीर-रस के ‘दयावीर’ भेद के अन्तर्गत किया गया है, दीन-दुःखी के कष्ट-निवारण का उत्साह जिसका स्थायी भाव है । निर्दयता इसका विपरीत रूप है । अरस्तू के शेष दो भाव ‘वैर’ (घृणा) और ‘रोष’, ‘क्रोध’ और ‘अमर्ष’ की परिधि में ही आते हैं ।

उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है कि—(१) अरस्तू ने मानव-जीवन के प्रायः प्रमुख मनोवेगो को ही ग्रहण किया है । उनकी परिभाषाएँ सर्वथा निर्दोष न होते हुए भी स्थूल रूप से मनोविज्ञान और काव्य-शास्त्र दोनों के अनुकूल हैं ।

(२) भारतीय काव्य-शास्त्र के भाव-विवेचन की भाँति इयत्ता की दृष्टि से अरस्तू का भाव-विवेचन भी अपूर्ण ही है । उन्होंने लगभग सभी भावो के विपरीत रूपो को भी यथावत् मौलिक रूप में ग्रहण किया है, और साथ ही निर्वेद, ग्लानि, गर्व, विपाद, चिन्ता, दैन्य आदि अनेक प्रमुख मनोविकारो को छोड़ भी दिया है । सचारियों का विवेचन भारतीय काव्य-शास्त्र में भी अत्यन्त द्रोपपूर्ण है । उसमें कतिपय सचारी एक दूसरे की सीमा में प्रवेश कर जाते हैं और अनेक में मनस्तत्त्व अत्यन्त क्षीण है । अरस्तू का विवेचन इन दोषो से तो मुक्त है, परन्तु है वह भी सर्वथा अपर्याप्त और अपूर्ण ।

(३) अरस्तू ने स्थायी और सचारी का भेद नहीं किया, उनके क्रोध, करुणा, भय आदि भाव जहाँ स्थायी हैं वहाँ लज्जा, ईर्ष्या आदि शुद्ध सचारी ।

(४) प्रत्येक भाव के विवेचन में प्रकारान्तर से अरस्तू ने आलम्बन, उद्दीपन, अनुभाव और सचारी आदि का भी वर्णन किया है ।

(५) अरस्तू ने जिन भावों को ग्रहण किया है, वे वस्तुतः श्रोता-समाज के मनोवेग हैं जिनको उद्बुद्ध कर कुशल वक्ता अभीष्ट प्रभाव उत्पन्न करना चाहता है । उधर भारतीय काव्य-शास्त्र में वर्णित भाव कविनिवद्ध पात्रों के भाव हैं । परन्तु यह केवल प्रसंग-भेद है, मूलवर्ती रूप दोनों के समान हैं ।

(६) जैसा कि मैंने अन्यत्र स्पष्ट किया है, ये भाव ही काव्य-रस के आधार हैं, इस विषय में अरस्तू और भारतीय आचार्य दोनों ही एकमत हैं ।

अरस्तू का योगदान—मूल्यांकन

अरस्तू पाश्चात्य काव्य-शास्त्र के आद्याचार्य हैं। ऐतिहासिक दृष्टि से उनका स्थान वही है जो भारतीय काव्य-शास्त्र में भरत का। यद्यपि भारत में भरत मुनि से पूर्व कृगाश्व, शिलालि आदि अनेक आचार्य इस क्षेत्र में कार्य कर चुके थे किन्तु काव्य का सर्वप्रथम व्यवस्थित विवेचन आज भरत के नाट्य-शास्त्र में ही उपलब्ध है। इसी प्रकार यूरोप में भी अरस्तू से पहले प्रोतगोरस, हिप्पियस, देमोक्रितुस, अरिस्तोफनेस और प्लेटो (प्लतोन) आदि विद्वान् काव्य के विभिन्न अंगों का सैद्धान्तिक विवेचन कर चुके थे परन्तु उनमें से किसी का विवेचन इतना नियमित एवं व्यवस्थित नहीं था कि उसे काव्य-शास्त्र की कोटि में रखा जा सके।—प्लेटो ने यो तो काव्य और कवि के विषय में बहुत-कुछ कहा है, किन्तु इस विषय में उनका दृष्टिकोण निपेधात्मक ही था, अतः कतिपय स्थापनाओं को स्वीकार करते हुए भी उन्हें काव्य-शास्त्र के प्रथम आचार्य पद पर अधिष्ठित करना अनुचित होगा। यह गौरव केवल अरस्तू को ही प्राप्त है।

ऐतिहासिक महत्त्व के साथ ही अरस्तू के 'काव्य-शास्त्र' का शास्त्रीय महत्त्व भी कम नहीं है। अरस्तू की मेधा अत्यन्त प्रखर थी—उनकी वस्तुपरक दृष्टि तथ्य पर आश्रित रहने के कारण निम्नान्ति थी। उन्होंने यूरोप में आज से लगभग २४०० वर्ष पूर्व अनुगम-शैली का अवलम्बन कर ऐतिहासिक और मनोवैज्ञानिक आलोचना का सूत्रपात किया। उनकी विवेचन-पद्धति स्पष्ट और तर्क-संगत है, जो सामान्य विवेक के मार्ग से कभी विचलित नहीं होती। इस प्रकार अरस्तू को काव्य-दर्शन के प्रवर्तन और उसके आधार पर सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक आलोचना के लिए मार्ग प्रशस्त करने का श्रेय प्राप्त है।

पाश्चात्य सभ्यता के उस प्रभातकाल में कला एवं साहित्य पर धर्म-शास्त्र, आचार-शास्त्र और राजनीति आदि का गहरा आतंक था। अरस्तू ने नैतिक और राजनीतिक मूल्यों से स्वतंत्र कलागत मूल्यों की प्रतिष्ठा कर, काव्य और कला को धर्म और राजनीति की दासता से मुक्त किया। अरस्तू ने निम्नान्ति शब्दों में यह घोषणा की कि जीवन की कल्याण-साधना में बाधक न होकर भी कला मूलतः सौन्दर्य की साधना में ही अनुरत रहती है—उसकी सिद्धि आनन्द ही है। काव्य-शास्त्र के इतिहास में उनकी यह स्थापना काव्य और कला की स्वतंत्रता का घोषणा-पत्र था।

इसी के अनुसार अरस्तू ने काव्य-सत्य के वास्तविक स्वरूप का उद्घाटन कर काव्य-दर्शन को अत्यन्त दृढ़ आधार पर प्रतिष्ठित किया। प्लेटो के आक्षेप का उत्तर देते हुए उन्होंने यह सिद्ध किया कि काव्य का सत्य तथ्य से भिन्न है, वह हृदय का सत्य है—व्यापक शब्दों में मानव-सत्य है, जो देश-काल की सीमा से मुक्त सार्वभौम है, अतः विज्ञान के सत्य से काव्य का सत्य भव्यतर है।

इसी प्रसंग में उन्होंने अपने पूर्ववर्ती साहित्य में प्रचलित अनुकरण शब्द का मौलिक रीति से अर्थ-विस्तार करते हुए प्रसिद्ध अनुकरण-सिद्धान्त का प्रतिपादन किया। इसकी अपनी परिसीमा है, किन्तु परिमीमा को स्वीकार करते हुए भी इसकी महत्ता का निषेध नहीं किया जा सकता। काव्य की वस्तुपरक व्याख्या करने में इसकी उपयोगिता अमदिग्ध है, अरस्तू ने इसके द्वारा कवि-कर्म और काव्य-वस्तु के परस्पर सम्बन्ध का अत्यन्त प्रामाणिक व्याख्यान प्रस्तुत किया है।

विवेचन-सिद्धान्त भी अरस्तू की स्थायी उपलब्धि है। उन्होंने अपनी प्रखर मेधा के बल पर मानव-जीवन के उस मनोवैज्ञानिक सत्य के मकेत प्राप्त कर लिये थे जिसके अनुमधान पर आज के मनोविश्लेषण-शास्त्र को अभिमान है। उधर करुण काव्य के आनन्द की विषम समस्या का यह समाधान भी अपने-आप में कम महत्वपूर्ण नहीं है—आज तक यूरोप में न जाने कितने समाधान प्रस्तुत किये गये हैं, परन्तु इसका तार्किक आवार अभी तक यथावत् दृढ़ है। आर्इ० ए० रिचर्ड्स जैसे मनोवैज्ञानिक आलोचक ने अपने प्रसिद्ध 'अन्तर्कृतियों का ममन्वय' सिद्धान्त द्वारा वास्तव में अरस्तू के अभिमत की ही पुनः प्रतिष्ठा की है। हिन्दी के मेधावी आलोचक आचार्य रामचन्द्र शुक्ल की भारतीय काव्य-शास्त्र में अचल निष्ठा थी, परन्तु उन्हें भी करुण रस के आस्वाद की समस्या का अरस्तू के सिद्धान्त से अधिक पुष्ट उत्तर नहीं मिला और अन्ततः उन्होंने रस की परिभाषा ही बंदल डाली—'हृदय की मुक्तावस्था रसदशा कहलाती है।'—यह वस्तुतः भारत के साधारणीकरण-सिद्धान्त (मधुमती भूमिका) और अरस्तू के विवेचन-सिद्धान्त का समन्वय ही तो है।

अन्त में, अरस्तू की प्रमुख विशेषता यह है कि उन्होंने काव्यालोचन को पारिभाषिक जटिलताओं से मुक्त रखा है—न वह दर्शन की पारिभाषिक शब्दावली में उलझती है और न भाषण-शास्त्र, व्याकरण-शास्त्र अथवा छन्द शास्त्र की। इस प्रकार काव्य के आस्वादन और विवेचन में सामान्य विवेकपुष्ट सहृदयता को ही उन्होंने प्रमाण माना है। रूढ़ शास्त्रीयता के उम युग में यह बड़े साहस का काम था।

इन सब गुणों से मण्डित होने पर भी अरस्तू का काव्य-शास्त्र निर्दोष नहीं है। सबसे पहले तो उसकी शैली ही दोषपूर्ण है। वह स्थान-स्थान पर उखड़ी हुई और कहीं-कहीं सदिग्ध भी है। एक तो काव्य-शास्त्र की समस्त प्रतियों का पाठ ही खण्डित है और दूसरे यह अरस्तू की व्यवस्थित रचना न होकर अव्यापन-सकेतो का सकलन मात्र है, अतएव इसमें वाञ्छित क्रमबन्धन और अखण्डित विवेचन का अभाव होना स्वाभाविक है। यहाँ तक तो अरस्तू का दोष नहीं है, किन्तु अनेक प्रसंग ऐसे भी हैं जहाँ उनका विवेचन द्वि-अर्थक और सदिग्ध है। वहाँ उनका अपना दोष है—ऐसे प्रसंगों में वे प्रायः अपना मत स्थिर नहीं कर पाये हैं।

काव्य के प्रति उनका दृष्टिकोण कुछ अधिक वस्तुपरक रहा है। काव्य मूलतः हृदय का व्यापार है, अतः काव्य के आस्वादन के लिए और विवेचन के लिए भी केवल वस्तु-दृष्टि पर्याप्त नहीं है। अरस्तू के विवेचन में काव्य के रचना-विधान पर इतना अधिक बल दिया गया है कि आत्म-तत्त्व प्रायः उपेक्षित हो गया है। उनके काव्य-शास्त्र का अध्ययन करने के उपरान्त मन पर यह प्रभाव पड़ता है कि रचना-विधान के नियमों का यथावत् पालन करने से सफल कला की सिद्धि मानो अपने आप हो जाती हो। कला का प्राण है आत्म-तत्त्व और उसकी उपेक्षा करना अथवा उसे अभीष्ट महत्त्व न देना काव्य-सिद्धान्त की घोर अपूर्णता का द्योतक है।

अरस्तू की उपाख्या जितनी प्रबुद्ध थी, उतनी प्रख्या नहीं थी, अतएव उनका विवेचन आरम्भ से अन्त तक तर्क-पुष्ट और विवेक-संगत है—एकरस होकर निर्विकार मन से वे विवेचना करते जाते हैं, जैसे कोई वैज्ञानिक विश्लेषण करता है, कहीं भी उनके मन में तरंग नहीं आती, मानो काव्य का सर्जन और रसन कोई निष्प्राण प्रक्रिया हो। इसी कारण अरस्तू की आलोचना कहीं रसाद्रं नहीं होती—उसका आस्वाद-पक्ष सदा निर्वल ही रहता है। यह एक विचित्र संयोग है कि प्लेटो काव्य के शत्रु होकर भी अपनी शैली में काव्यमय है और काव्य के प्रबल पृष्ठपोषक होकर भी अरस्तू सर्वत्र अकाव्यमय ही रहते हैं। काव्य-दर्शन के आचार्यों का यह अभाव निश्चय ही दुर्भाग्य की बात है।

काव्य-शास्त्र के इतिहास में अरस्तू के गौरव के आधार-स्तम्भ मूलतः उनके अनुकरण और विवेचन-सिद्धान्त हैं। किन्तु व्यापक दृष्टि से परीक्षण करने पर ये दोनों ही सिद्धान्त अपूर्ण हैं, अनुकरण के अर्थ का अधिकाधिक विस्तार किये जाने पर भी उसमें काव्य के सर्जन-पक्ष—विशेष रूप से कल्पना की वाञ्छित स्वीकृति नहीं है। इसी प्रकार विवेचन-सिद्धान्त के द्वारा जिस काव्यानन्द की प्रतिष्ठा की गयी है वह अभावात्मक है—रस की अपेक्षा निम्न कोटि का है।

इसके अतिरिक्त काव्य के अंगों के सम्बन्ध में भी उनकी कुछ एक स्थापनाएँ भ्रान्त तथा भ्रामक हैं—उदाहरण के लिए चरित्र की अपेक्षा वस्तु का तथा महाकाव्य की अपेक्षा यासदी का महत्त्व-प्रतिपादन दोनों ही प्रायः भ्रात धारणाएँ हैं, जो आज प्रायः अमान्य घोषित हो चुकी हैं।

फिर भी समग्र रूप में विचार करने पर यह निर्विवाद है कि अरस्तू का गौरव सदा अधुण्य रहेगा। पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में सहस्रों वर्षों तक उनका ग्रन्थ काव्य-शास्त्र का आर्षं प्रयोजना रहा—समस्त यूरोप के काव्य-शास्त्र के इतिहास में उनके समकक्ष किसी एक आचार्य का नाम प्रस्तुत करना सरल नहीं है। यूनान के आलोचकों में लाजाइनस (लॉगिनुस) की प्रतिभा तो अद्भुत थी, किन्तु उनका विवेचन एकांगी है, अन्य आलोचक केवल रीतिशास्त्र के आचार्य थे—काव्य के मौलिक तत्वों के साथ उन्होंने अपनी शक्ति की परीक्षा ही नहीं की। रोमी आलोचकों में क्विन्टीलियन, होरेस आदि से तुलना करना अरस्तू का अपमान है। यूरोप की आधुनिक भाषाओं में शास्त्रीय वर्ग के प्रायः सभी प्रथम श्रेणी के आलोचक—ड्राइडन, कोरेनेइ, बोइलो, मैथ्यू आर्नल्ड आदि पर अरस्तू का गहरा प्रभाव है। काव्य के आधारभूत मान इन्होंने अरस्तू से ही प्राप्त किये हैं और उनके विशदीकरण में ही इन आलोचकों का प्रमुख योगदान निहित है। रोमानी आलोचकों की दृष्टि अपेक्षाकृत अधिक स्वतंत्र रही है—कॉलरिज, गेजटे, शिलर आदि ने अनेक प्रसंगों में अन्तरंग सत्यों पर प्रखर दृष्टि डालते हुए काव्य के आत्म-तत्त्व को उभार कर सामने रखा है, परन्तु इन सभी का महत्त्व असम है—इनकी विवेचना सर्वत्र निम्न न्ति नहीं है, स्थान-स्थान पर उसमें अस्थिरता और असंगति भी मिलती है।

वास्तव में, जहाँ तक काव्य के मौलिक सत्यों के तात्त्विक विवेचन का प्रश्न है, यूरोप के आलोचकों की अपेक्षा दार्शनिक अथवा मनशास्त्रविद् आचार्यों का योगदान अधिक स्तुत्य है। स्टुअर्ट मिल, काट, हीगेल, मार्क्स, श्लेघे और फ्रायड-युग ने काव्य के आन्तरिक सत्यों का जितना गम्भीर एवं विशद प्रतिपादन किया है, उतना शुद्ध साहित्यिक आलोचकों ने नहीं किया। इन्होंने एक ओर अरस्तू के काव्य-शास्त्र की मौलिक दृष्टियों का समाधान किया है, दूसरी ओर उसमें प्रतिपादित सत्यों को अपने तात्त्विक विवेचन के द्वारा प्रमाणीकृत भी किया है।

कालक्रमानुसार भारतीय आचार्य अरस्तू के बहुत बड़ में हुए हैं। हमारे आचार्य भारत के समय और उनके समय में कम-से-कम चार शताब्दियों का अन्तर है। विषय-प्रतिपादन की दृष्टि से अरस्तू के काव्य-शास्त्र और भारत के नाट्य-शास्त्र में कोई साम्य नहीं—भारत के सर्वांगपूर्ण सूक्ष्म-विवरणात्मक

प्रतिपादन के सामने अरस्तू का विवेचन सर्वथा अधूरा और कटा-फटा-सा लगता है। उदाहरण के लिए दोनों के रस-वर्णन अथवा नाट्याग-वर्णन को साथ रख कर देखिए। परन्तु दोनों के दृष्टिकोण में भेद है, भरत की शैली वर्णनात्मक है, अरस्तू की शैली तर्क-पुष्ट विवेचनात्मक है। अतः अरस्तू का विषय-प्रतिपादन अधूरा होते हुए भी अधिक तात्त्विक है। भामह, दण्डी और वामन का प्रतिपाद्य काव्य का रूप-सौन्दर्य है जिसका विवेचन अरस्तू ने केवल प्रासंगिक रूप में ही किया है। इस क्षेत्र में निश्चय ही अरस्तू के दोनों ग्रंथों की भी सामग्री मिलाकर बहुत कम पड़ती है—वामन जैसे आचार्य के क्रमबद्ध सागोपाग विवेचन से उसकी क्या तुलना? अरस्तू ही क्या, डिमेदियस, क्विन्टीलियन आदि के व्यवस्थित वर्णन भी इनके सामने सर्वथा अपूर्ण हैं। इनके पश्चात् भारतीय काव्य-शास्त्र के आत्मवादी आचार्य आनन्द-वर्धन, भट्टनायक, अभिनवगुप्त आदि का नाम आता है। अरस्तू और इनके समय में पूरी एक सहस्राब्दी का अन्तर है और इस दृष्टि से अरस्तू का गौरव कही अधिक है, परन्तु काव्य के आन्तरिक सत्यों के प्रतिपादन की दृष्टि से इन आचार्यों का महत्त्व असंदिग्ध है—भट्टनायक का साधारणीकरण-सिद्धान्त, आनन्दवर्धन के ध्वनि तथा रसौचित्य-सिद्धान्त, और अभिनवगुप्त का अभिव्यक्तिवाद काव्य के मूलभूत सत्यों की जितनी गभीर एवं विशद विवेचना प्रस्तुत करते हैं, उतनी अरस्तू और उनके समस्त भाष्यकारों के ग्रंथों में दुर्लभ है। भट्टनायक द्वारा प्रतिपादित और अभिनव द्वारा आख्यात साधारणीकरण-सिद्धान्त की तुलना में अरस्तू के काव्य-शास्त्र में उपलब्ध दो-चार सकेत कितने निष्प्रभ हैं। अभिनव द्वारा प्रस्तुत अभिव्यक्ति-सिद्धान्त और अरस्तू के अनुकरण-सिद्धान्त की तुलना हम कर ही चुके हैं—आत्मदर्शी दृष्टि और वस्तुनिष्ठ दृष्टि में जितना भेद होता है उतना ही इत दोनों में है। इसी प्रकार रस के स्वरूप के विषय में भारतीय आचार्यों की परिकल्पना अधिक पूर्ण और उदात्त है। समय का लाभ भारतीय आचार्यों को निश्चय ही था, किन्तु उसके आधार पर इनके गौरव का अवमूल्यन करना उचित नहीं होगा क्योंकि अरस्तू के दो हजार वर्ष बाद तक भी तो उनके भाष्यकार अथवा अनुयायी इन भव्य सत्यों की उपलब्धि में असमर्थ रहे। अठारहवीं-उन्नीसवीं शती में ही आकर कही यूरोप के दार्शनिक इस क्षेत्र में कृतकार्य हुए और वर्तमान युग में उनकी सहायता से आलोचना में इनका प्रवेश हुआ। इसका कारण स्पष्ट है—काव्य के आन्तरिक सत्य भी जीवन के आन्तरिक सत्यों की भाँति दर्शन तथा तत्त्व-चिन्तन पर अवलम्बित है, और दर्शन के क्षेत्र में भारत की साधना और सिद्धि निश्चय ही अधिक पूर्ण रही है।

अपने तत्त्व-रूप में काव्य की भाँति काव्य-शास्त्र का भी एक सार्वभौम रूप होता है । इस व्यापक धरातल पर अरस्तू विश्व-काव्यशास्त्र के अग्रणी आचार्य हैं । भारतीय काव्य-शास्त्र के विद्यार्थी को श्रद्धापूर्वक उनके सिद्धान्तों का मनन करना चाहिए, किन्तु उसके मन में किसी प्रकार का आतंक अथवा हीन-भाव नहीं रहना चाहिए क्योंकि उसकी अपनी परम्परा निश्चय ही अधिक समृद्ध, गम्भीर और पूर्ण है ।



अनुवाद

डॉ० नगेन्द्र
श्री महेन्द्र चतुर्वेदी

अरस्तू का काव्य-शास्त्र

वस्तु-विश्लेषण

१. अनुकरण—काव्य, संगीत, चित्र एवं मूर्ति-कलाओं का सामान्य सिद्धान्त । माध्यम अथवा मूर्त उपादान, विषय तथा अनुकरण-विधि के अनुसार इन कलाओं के विभेद । अनुकरण के माध्यम लय, भाषा और सामजस्य (अथवा स्वर-माधुर्य) में से एक या एकाधिक होते हैं ।

२. अनुकरण के विषय—समस्त अनुकरणात्मक कलाओं में उच्चतर अथवा निम्नतर प्ररूपों (टाइप) का प्रतिनिधान होता है । काव्य में त्रासदी और कामदी के पारस्परिक विभेद का यही आधार है ।

३. अनुकरण की विधि—कविता का रूप या तो नाटकीय समाख्यान का हो सकता है अथवा शुद्ध समाख्यान का (जिसमें प्रगीति का भी समावेश हो), या शुद्ध नाटक का । नाटक के नाम एवं आदिम उद्गम-स्थान के विषय पर प्रसंगान्तर ।

४. काव्य का उद्भव और विकास—मनोवैज्ञानिक दृष्टि से कविता के मूल में दो कारण हो सकते हैं • एक तो अनुकरण की सहज वृत्ति और दूसरी सामजस्य एवं लय की ।

ऐतिहासिक दृष्टि से विवेचन किया जाये तो काव्य आरम्भ में ही दो दिशाओं में विभाजित हो गया था । होमेरस (होमर) के

* प्रस्तुत ग्रन्थ में हमने आद्यत शुद्ध ग्रीक उच्चारणों का ही प्रयोग किया है । महत्त्वपूर्ण नामों के प्रचलित अंग्रेजी उच्चारण या तो माथ ही कोष्ठको में दे दिये गए हैं अथवा परिशिष्ट में ।

काव्य में इस द्विविध प्रवृत्ति के लक्षण मिलते हैं। त्रासदी और कामदी इसी विभेद को विकसित रूप में व्यक्त करती है।

त्रासदी के इतिहास में आनुक्रमिक सोपानों का उल्लेख।

५. अभिहस्य की परिभाषा और कामदी के उत्कर्ष की सक्षिप्त रूपरेखा। महाकाव्य और त्रासदी की तुलना। (यह अध्याय अपूर्ण है)

६. त्रासदी की परिभाषा। त्रासदी के ६ तत्त्व—तीन बाह्य रग-विधान, प्रगीत, पद-रचना, तीन आन्तरिक कथानक, चारित्र्य और विचार। कथानक अर्थात् कार्य-व्यापार के प्रतिनिधान का प्रमुख महत्त्व है, चारित्र्य और विचार-तत्त्व क्रमशः इसके बाद आते हैं।

७. कथानक समग्र एवं स्वतः पूर्ण और समुचित आयाम का होना चाहिए।

८. कथानक एकात्मक होना चाहिए। कथानक की अन्विति नायक के एकत्व (एक होने) में नहीं बरन् कार्य-व्यापार की अन्विति में है।

कथानक के विभिन्न भाग अभिन्न रूप से परस्पर-सम्बद्ध होने चाहिए।

९. (कथानक का विवेचन गत अध्याय से आगे) काव्य-सत्य को ऐतिहासिक सत्य से पृथक् करके देखने पर ही नाट्य-अन्विति की सिद्धि हो सकती है क्योंकि काव्य सामान्य की अभिव्यक्ति है, इतिहास विशेष की। सम्भाव्य अथवा आवश्यक पूर्वापरता-नियम का घटनाओं पर आरोपण। अन्विति के अभाव के कारण कुछ कथानकों की अभिशप्ता।

सर्वश्रेष्ठ कारुणिक प्रभाव अनिवार्य और अप्रत्याशित के मिश्रण पर निर्भर है।

१०. (कथानक का विवेचन गत अध्याय से आगे) सरल और जटिल कथानकों की परिभाषा।

११. (कथानक का विवेचन गत अध्याय से आगे) स्थिति-

विपर्यय, अभिज्ञान तथा कारुणिक या अनिष्ट घटना की परिभाषा और व्याख्या ।

१२. त्रासदी के सगठन-भागों की परिभाषा—प्रस्तावना, उपाख्यान आदि । (सम्भवतः प्रक्षिप्त)

१३. (कथानक का विवेचन गत अध्याय से आगे) करुण व्यापार के मूल तत्त्व क्या हैं ? भाग्य-परिवर्तन तथा आदर्श त्रासदी के अनुकूल नायक का चरित्र । 'काव्य-न्याय' की अपेक्षा—जो सामान्य जनता के अधिक मनोनुकूल होता है और जिसका उचित स्थान कामदी है—दुःखमय अन्त अधिक कारुणिक होता है ।

१४. (कथानक का विवेचन गत अध्याय से आगे) त्रासदी के मूल भाव—त्रास और करुणा—कथानक में से ही उद्भूत होने चाहिए । रग-विधान अथवा दृश्यात्मक प्रभाव द्वारा इनका आविर्भाव त्रासदी की आत्मा के प्रतिकूल है । रागात्मक प्रभाव को तीव्र करने के लिए अभिप्रेत करुण घटनाओं के उदाहरण ।

१५. त्रासदी में (नैतिक प्रयोजन की व्यञ्जना के रूप में) चरित्र-तत्त्व । नैतिक चित्रण के लिए अपेक्षित तत्त्व, आवश्यकता या सम्भाव्यता का नियम कथानक के समान ही चरित्र-चित्रण पर भी लागू होता है । 'पात्र की यात्रिक अवतारणा' (ये पक्तियाँ यहाँ प्रसंगानुकूल नहीं), चरित्र का आदर्शिकरण कैसे होता है ?

१६. (कथानक का विवेचन गत अध्याय से आगे) अभिज्ञान उसके विभिन्न प्रकार, उदाहरण-सहित ।

१७. त्रासदीकार के लिए व्यावहारिक नियम :

(१) दृश्य को अपनी आँखों के सामने रखे और स्वयं विभिन्न भूमिकाओं में प्रवेश करे जिसे उसके मन में नाटकीय पात्रों के प्रति जीवन्त सहानुभूति जागृत हो ।

(२) उपाख्यानों का यथास्थान नियोजन करने से पूर्व कार्य-व्यापार की स्थूल रूपरेखा तैयार कर ले ।

यहाँ त्रासदी और महाकाव्य के उपाख्यानो की प्रसगात् तुलना की गयी है ।

१८. त्रासदीकार के लिए कुछ और नियम

(१) कथानक की स्रष्टृति और निगति के—विशेषतः निगति के—सम्बन्ध में सावधान रहे ।

(२) यदि हो सके तो काव्योत्कर्ष के विभिन्न रूपों का संयोजन करे ।

(३) त्रासदी को महाकाव्योचित विवरणों से बोझिल न कर दे ।

(४) सवाद की भाँति—सामूहिक सम्बोध-गीतों को भी समग्र काव्य का अविच्छेद्य अंग बनाये ।

१९. त्रासदी में विचार अर्थात् बौद्धिक तत्त्व और पदावली ।

विचार-तत्त्व का प्रकाशन भाषण-शास्त्र के नियमों के अनुसार विरचित नाट्य-भाषणों में होता है ।

पद-रचना मुख्यतः काव्य की अपेक्षा वक्तृत्व-कला के क्षेत्र में आती है ।

२०. पद-रचना—अथवा सामान्य रूप में भाषा । पद-विश्लेषण तथा अन्य व्याकरणिक विवरण । (सम्भवतः प्रक्षिप्त)

२१. काव्य-पदावली । काव्य में ग्राह्य शब्द और अलंकार, विशेषतः उपचार । सजावटों के लिए के सम्बन्ध में एक अनुच्छेद—(सम्भवतः प्रक्षिप्त)

२२. (काव्य-पदावली का विवेचन गत अध्याय से आगे) काव्य में भाषा की गरिमा और प्रसाद गुण का सम्मिश्रण कैसे होता है ?

२३. महाकाव्य । कार्य-व्यापार की अन्विति में यह त्रासदी के समान है : इतिहास से अन्तर ।

२४. (महाकाव्य का विवेचन गत अध्याय से आगे) त्रासदी के साथ अन्य समानताएँ । असमानताओं का उल्लेख और उदाहरण—यथा (१) काव्य-कृति का विस्तार (२) छन्द (३) अविश्वसनीय कथा में सत्य का आभास उत्पन्न करने की कला ।

२५. काव्य के विरुद्ध आलोचनात्मक आक्षेप और उनका उत्तर देने के लिए आधारभूत सिद्धान्त—विशेष रूप से काव्य-सत्य का स्पष्टीकरण और सामान्य यथार्थ से उसका अन्तर ।

२६. महाकाव्य और त्रासदी के तुलनात्मक महत्व का सामान्य निरूपण । त्रासदी के तथाकथित दोष उसके अनिवार्य अंग नहीं । प्रत्यक्ष गुणों के आधार पर उसे महाकाव्य से ऊँचा स्थान मिलना चाहिए ।



अरस्तू का काव्य-शास्त्र

१. शीर्षक

मे काव्य के सामान्य रूप और उसके विभिन्न प्रकारों का—प्रत्येक के मूल गुण पर विचार करते हुए—विवेचन करना चाहता हूँ। मेरा विचार है कि सत्काव्य के लिए आवश्यक कथानक के सगठन, काव्य के अंगों की सख्या एवं स्वरूप और इसी प्रकार इस अध्ययन की परिधि में आने वाले अन्य विषयों का अनुशीलन किया जाये। अतएव स्वाभाविक क्रम का अनुसरण करते हुए उन्हीं सिद्धान्तों से आरम्भ करना उचित होगा जो पहले आते हैं।

महाकाव्य, त्रासदी, कामदी और रौद्रस्तोत्र* तथा वशी-वीणा संगीत के अधिकांश भेद अपने सामान्य रूप में अनुकरण के ही प्रकार हैं। फिर भी तीन बातों में वे एक दूसरे से भिन्न हैं—अनुकरण का माध्यम, विषय और विधि अथवा रीति प्रत्येक में पथक् होती है।

अनुकरण के माध्यम

जिस प्रकार कुछ लोग सचेष्ट शिल्प-विधान अथवा केवल अभ्यास द्वारा रंग-रूप या स्वर के माध्यम से विभिन्न विषयों का अनुकरण या अभिव्यजन करते हैं, उसी प्रकार उपर्युक्त कलाओं में, समग्र-रूप में, अनुकरण की प्रक्रिया लय, भाषा अथवा सामजस्य में से किसी एक या एकाधिक द्वारा सम्पन्न होती है।

*रौद्रस्तोत्र (डाइथिरैम्बिक पोयट्री)—यूनान में मद्य के देवता के स्तवन के लिए ओजस्वी भाषा में गाये जाने वाले गीत, जैसे हमारे यहाँ शिव-ताण्डव-मन्त्र।

उदाहरणार्थ—वगी या वीणा के संगीत में केवल सामजस्य और लय का उपयोग किया जाता है। दूसरी कलाओं के सम्बन्ध में भी—जो मूलतः इन्हीं के समान हैं, यही बात सत्य है जैसे अविपाल (गडरिये) की वाँसुरी।

नृत्य में, केवल लय का उपयोग होता है—सामजस्य का नहीं, क्योंकि नृत्य में भी लययुक्त चेष्टाओं द्वारा चरित्र, भाव और कार्य-व्यापार का अनुकरण होता है।

एक और कला है जिसमें अनुकरण का साधन केवल भाषा होती है—यह भाषा गद्य हो या पद्य और पद्य में भी चाहे अनेक छन्दों का प्रयोग किया गया हो या एक का। किन्तु इसका नामकरण अभी तक नहीं हुआ है। हमारे पास कोई ऐसा सामान्य शब्द नहीं है जिसका एक ओर तो सोफ्रोन^१ और क्सेनारखस^२ के विडम्बन* और सोक्रतेन (मुकरात)^३ के सवादों तथा दूसरी ओर द्विमात्रिक छन्द, शोक-गीतिछन्द या ऐसे ही किसी अन्य छन्द में रचित काव्यात्मक अनुकृतियों के लिए समान रूप से प्रयोग किया जा सके। छन्द के नाम के साथ 'रचयिता' या 'कवि' शब्द जोड़ दिया जाता है और शोक-गीति X

१. सोफ्रोन—अगेयोक्लेम दमैसिलस का पुत्र, विडम्बनकारों में प्रमुख। विडम्बन की रचना द्वारा सोफ्रोन ने लोक-विनोद के उम माध्यम को साहित्य-रूप में ढाला जिसका प्रयोग सिसिली के यूनानी चिरकाल से लोक-उत्सवों पर करते आ रहे थे। सोफ्रोन को प्लेटो (प्लेटो) बहुत मानता था। (नमय ४६०-४२० ई० पू०)

२. क्सेनारखस—कामदी-रचयिता, सिल्यूसिया का यायावर दार्शनिक। रोम और सिकन्दरिया में अध्यापन-कार्य करता रहा, कुछ खण्डित रचनाएँ ही उपलब्ध हैं। औगस्तस से इसकी बहुत धनियता थी।

*विशेष बात यह है कि ये विडम्बन गद्य में रचे गये थे।

३. सोक्रतेन (मुकरात)—प्रख्यात यूनानी दार्शनिक (४६९-३९९ ई० पू०)। मुकरात पर अनाचार के प्रचार का दोषारोपण किया गया था जिसके दण्ड-स्वरूप उन्हें विषपान करना पड़ा था।

X शोक-गीति यहाँ छन्द-विशेष का सूचक है।

कवियो अथवा महाकाव्य (अर्थात् षट्पदी)—कवियो की चर्चा की जाती है मानो वे अनुकृति के नही वरन् छन्द के ही आधार पर, निर्विवेक रूप से, कवि-पद के अधिकारी हो । यदि चिकित्सा अथवा प्रकृति-विज्ञान पर भी कोई पद्यबद्ध निबन्ध रचा जाये तो उसके रचयिता को प्रथानुसार 'कवि' नाम से अभिहित किया जाता है । होमेरस (होमर) १ और ऐम्पैदोक्लेस २ (एम्पिडाक्लीज) मे छन्द के अतिरिक्त और कोई साम्य नही अत एक को तो कवि कहना उचित है पर दूसरे को कवि की अपेक्षा भौतिकी का आचार्य कहना ही अधिक समीचीन है । इसी प्रकार यदि कोई लेखक अपनी काव्यात्मक अनुकृति मे सब छन्दो का भी समावेश कर ले—जैसा खैरेमौन ३ ने अपने

१ होमेरस (होमर)—ईलियड और ओड्युस्सेइया (ओडिसी) नामक महाकाव्यो का प्रणेता सुप्रसिद्ध यूनानी कवि । जन्मस्थान और जन्मतिथि अब भी अनुसन्धाताओ के मतभेद के विषय है । अनुमानत ई० पू० ९वी-१०वी शताब्दी के बीच वह विद्यमान था । अरिस्तोतेलेस (अरस्तू) ने होमर की काव्य-प्रतिभा और अन्तर्दृष्टि को मुक्तकण्ठ से सराहा है ।

२ ऐम्पैदोक्लेस—सिसिली के अग्रिजतम नगर का निवासी । सुप्रसिद्ध दार्शनिक और विचारक । अनुमानत ५वी शताब्दी ई० पू० के मध्य में विद्यमान था । उसकी कुछ विशेषताओ के कारण लोग उसे जादूगर समझते थे । एतना के ज्वालामुखी को देखने गया तभी वही उसकी मृत्यु हो गयी । मिल्टन के 'पैरेडाइज लास्ट' और मेरेडिथ के 'एम्पिडाक्लीज' मे इस घटना का उल्लेख है । मैथ्यू आर्नल्ड ने 'एम्पिडाक्लीज और ऐटना' नामक कृति में लिखा है कि यह प्रकाण्ड विद्वान और दार्शनिक मृत्यु की कामना से ही एतना की चोटी पर चढा था । उसकी समस्त कृतियाँ पद्यबद्ध है जिनके कुछ खण्डित भाग भी उपलब्ध हुए हैं ।

३ खैरेमौन—चौथी शताब्दी ई० पू० में विद्यमान । इसकी त्रासदियाँ अभिनेय कम, पाठ्य अधिक थी—उनमे काव्यत्व का अंश अधिक था । यह त्रासदी की अवनति का युग था जब अभिनेय नाटको के स्थान पर साहित्यिक नाटको की सृष्टि अधिक हो उठी थी ।

केनताउरस (कैण्टौर) १ में किया है जहाँ सब तरह के छंदों का विचित्र सम्मिश्रण है—तो उपर्युक्त सिद्धान्त के आधार पर हमें उसको भी कवि की सामान्य परिभाषा के अन्तर्गत ही रखना चाहिए। इन विभेदों के विषय में इतना ही कह देना पर्याप्त है।

कुछ कलाएँ ऐसी हैं जो उपर्युक्त सभी साधनों का उपयोग करती हैं—लय, राग और छन्द सभी का। रौद्रस्तोत्र और राग-प्रधान काव्य तथा त्रासदी और कामदी इन्हीं के अन्तर्गत हैं किन्तु इनमें अन्तर यह है कि प्रथम दो भेदों में इन साधनों का एक साथ उपयोग किया जाता है, अन्तिम दो में कभी एक का, कभी दूसरे का।

अनुकरण के माध्यम की दृष्टि से विभिन्न कलाओं में ये ही भेद हैं।

२. अनुकरण के विषय

अनुकरण के विषय कार्यरत व्यक्ति होते हैं और ये व्यक्ति या तो उच्चतर कोटि के होंगे या निम्नतर कोटि के। यह विभाजन मुख्यतः नैतिक आचरण पर आधारित है और नैतिक अन्तर के विभेदक लक्षण हैं सद्वृत्ति तथा दुर्वृत्ति, अतः यह निष्कर्ष निकलता है कि हमें उनका या तो यथार्थ जीवन से श्रेष्ठतर रूप प्रस्तुत करना होगा या हीनतर या फिर यथावत् रूप। चित्रकारी में भी यही बात होती है। पोल्युग्नोतस २ ने मानव का अतिभव्य रूप अंकित किया है, पाउ-

१ केनताउरस (कैण्टौर)—(न०) कित्तर।

२ पोल्युग्नोतस—४२२ ई० पू० में विद्यमान अत्यन्त कलामिद्ध यूनानी चित्रकार। मूलतः थामियाई होने पर भी इसे एथेन्स के नागर-अधिकार प्राप्त थे। एथेन्स के एक जनद्वार पर इनने ग्रीष्मा—(द्वार) युद्ध के अत्यन्त महत्वपूर्ण चित्र अंकित किये थे। इसके चित्रों की सुकोमल भावाभिव्यक्ति और मजीबता अद्वितीय थी। एथेन्स-निवासी इसकी कला से इतने प्रभावित थे कि पुरस्कार-स्वरूप कुछ भी देने को तैयार थे पर पोल्युग्नोतस कला का निष्काम मायक था, उसने कुछ भी लेने से इन्कार कर दिया। अन्त में उसके निर्वाह का दायित्व तत्कालीन शानन ने अपने ऊपर ले लिया।

सौन^१ ने हीनतर और दिओन्युसिअस^२ ने यथार्थ रूप ।

अब यह स्पष्ट है कि अनुकरण की उपर्युक्त प्रत्येक रीति में ये भेद व्यक्त होंगे और इस प्रकार पृथक् विषय का अनुकरण करने के कारण प्रत्येक रीति एक पृथक् अनुकृति-भेद बन जायेगी । यह वैविध्य नृत्य, वशी और वीणा-वादन में भी पाया जा सकता है, इसी प्रकार भाषा में भी—गद्य हो या सगीत-विहीन पद्य । उदाहरण के लिए होमेरेस (होमर) मानव को यथार्थ से श्रेष्ठतर चित्रित करता है, क्लेओफौन^३ यथार्थवत और विद्रूप-काव्य का प्रवर्तक थासियाई हेगेमौन^४ एव देलिअद का प्रणेता नीकोखारेस^५ निकृष्टतर ।

रौद्रस्तोत्र और राग-प्रधान कविताओं के विषय में भी यही सत्य है—इनमें भी कोई विभिन्न मानव-रूपों का चित्रण कर सकता है जैसे तिमोथेउस^६ और फिलोक्सेनस^७ दोनों ने चक्राक्ष

१ पाउसौन—समय ३६०-३३० ई० पू० । निपुण यूनानी चित्रकार ।

२. दिओन्युसिअस—यूनान का सिद्धहस्त व्यंग्य-चित्रकार, अपने व्यंग्य-चित्रों में इसने अरस्तू के अनुयायियों का भी उपहास किया था ।

३ क्लेओफौन—एथेन्स का त्रासदीकार, एउरिपिदेस (यूरिपाइडिस) का समसामयिक ।

४ हेगेमौन—अल्किबिआदेस का समसामयिक और मित्र, श्रेष्ठ विद्रूप-काव्यकार । 'जाइजैन्तोमेकिया' नामक कविता प्रसिद्ध है ।

५ नीकोखारेस—प्राचीन शैली का एक कामदी-रचयिता ।

६ तिमोथेउस—समय ४४६-३५७ ई० पू०, प्रसिद्ध गायक । आरम्भ में कष्टमय जीवन बिताया । तिमोथेउस बड़ा साहसी और मौलिक कलाकार था—यहाँ तक कि अपनी मौलिकता के कारण वह एथेनी जनता के रोष का भाजन बना । इसके नाट्य-प्रदर्शन में उन्होंने अव्यवस्था फैलायी । कहते हैं इस अवसर पर क्षुब्ध-मन तिमोथेउस से एउरिपिदेस ने कहा था कि एक दिन ये सभी नाट्य-शालाएँ तेरी कृतियों के स्तवन से गूँजेगी । हुआ भी यही—बाद में उसके नाटक अत्यन्त लोकप्रिय हो गये थे ।

७ फिलोक्सेनस—४३५-३८० ई० पू०, सियेरा का निवासी, सुप्रसिद्ध स्तोत्रकार । इसकी रचनाओं के बहुत कम अंश प्राप्त हो सके हैं ।

दैत्यो^१ का चित्रण भिन्न प्रकार से किया है। त्रासदी और कामदी में भी यही भेद है। कामदी का लक्ष्य होता है यथार्थ जीवन की अपेक्षा मानव का हीनतर चित्रण और त्रासदी का लक्ष्य होता है भव्यतर चित्रण।

३ अनुकरण की विधि

एक तीसरा भेद और भी है—इन विषयों की अनुकरण-रीति का। क्योंकि माध्यम एक हो और विषय भी एक हो फिर भी कवि या तो समाख्यान द्वारा अनुकरण कर सकता है—और इस स्थिति में भी वह चाहे तो होमेरस की तरह कोई अन्य व्यक्तित्व धारण कर सकता है या अपने निजी रूप में ही बोल सकता है—अथवा अपने सभी पात्रों को जीवित-जागृत और चलते-फिरते प्रस्तुत कर सकता है। इस प्रकार, जैसा कि हम आरम्भ में कह आये हैं, कलात्मक अनुकृति में विभेद करने वाले ये ही तीन अन्तर (उपादान) हैं—माध्यम, विषय और रीति। अतः, एक दृष्टि से सौफोक्लेस^२ भी वैसा ही अनु-

१ क्युक्लोप्स—(यूनानी भाषा में क्युक्लप्स = चक्र, ओप्स = आँख) दैत्यों की एक जाति जो मुख्यतः मिनीली में रहते थे। इनके माथे के बीच में एक गोल आँख होती थी। ये मनुष्य को मार कर खा जाते थे। इनका नेता था पोलुफोमस। ऐस्कुलेपियस की हत्या के लिए द्यौस को वज्र देने के अपराध में अपोलो ने इनका वध कर दिया। हेफेस्तेन के महायक होने के कारण ये देवताओं के लिए कवच आदि बनाते थे।

२ सौफोक्लेस—एथेन्स का विख्यात त्रासदीकार। इन्होंने नगर-श्रेष्ठियों के पुराों से किसी प्रकार कम शिक्षा नहीं पायी थी। लब्धप्रतिष्ठ नाटककार ऐस्कुलस (ऐस्किलस) का प्रतिद्वन्द्वी था। एक बार नाइमन आदि नौ निर्णायकों की नमिति द्वारा प्रतियोगियों में ने सौफोक्लेस को प्रथम और ऐस्कुलस को द्वितीय पुरस्कार दिया गया। यह सौफोक्लेस की बहुत बड़ी विजय थी। इन घटना के बाद बहुत समय तक उनका स्थान यूनानी रंगमंच के क्षेत्र में मूर्धा पत्र रहा। मेवावी

कर्ता है जैसा होमेरस (होमर) क्योंकि दोनो उत्कृष्टतर चारित्र-रूपो का अनुकरण करते हैं, दूसरी दृष्टि से वह अरिस्तोफनेस^१ से मिलता है क्योंकि दोनो जीते-जागते चलते-फिरते व्यक्तियों का अनुकरण करते हैं। तभी कुछ लोगो का कहना है कि इन काव्यों को नाटक इसलिए कहा जाता है कि इनमें कार्य-व्यापार का निदर्शन रहता है। इसी कारण दोरिआइयो का दावा है कि त्रासदी और कामदी दोनो के आविष्कार का श्रेय उन्ही को है। कामदी के आविष्कार का दावा मेगरी लोग भी करते हैं—और यह दावा यूनान के अधिवासी मेगरियो का ही नहीं है जिनका कथन है कि कामदी का उद्भव हमारे ही लोकतत्र में हुआ है, बल्कि सिसिली के मेगरियो का भी यह मत

सौफोक्लेस ने शिक्षा-दीक्षा के क्षेत्र में आरम्भ से ही इतनी तेजी से प्रगति की कि १६ वर्ष की अवस्था में एक नौ-सार्थ पर विजय प्राप्त कर जब यूनानी लोग उत्सव कर रहे थे तो उसे उनका नेतृत्व करना पडा था। वृद्धावस्था में उसके पुत्र ने उस पर बुद्धि-श का अभियोग लगाया, पर सौफोक्लेस ने अपने बचाव में केवल एक ही वाक्य कहा 'अगर मैं सौफोक्लेस हूँ तो इसके अतिरिक्त कुछ और नहीं, और यदि मैं कुछ और हूँ तो सौफोक्लेस नहीं।' इसने नाटक के पात्रों की संख्या दो से बढ़ा कर तीन कर दी। इसके नाटकों में ऐस्थ्युलस की अपेक्षा मानवीय भावनाओं का तो प्राचुर्य है पर वीर-भावना की कमी है। कहते हैं उसने १३० नाटक लिखे जिनमें से केवल सात ही उपलब्ध हैं। सौफोक्लेस की त्रासदियों में कुछ हद तक यूनानी नाटक की पूर्णता परिलक्षित होती है।

१ अरिस्तोफनेस—एथेन्स का महान् कामदीकार। अपने समय के प्रमुख प्रतिष्ठित व्यक्तियों के विद्रूप चित्रण और उनकी तीखी एवं कटु आलोचना के कारण इसकी कृतियों का ऐतिहासिक महत्व है। इसका जन्म ५वीं शताब्दी ई० पू० के मध्य में शायद एथेन्स में ही हुआ। इसके शत्रु क्लेओन ने इसे नागर-अधिकारो से वंचित करने के लिए अनेक प्रयत्न किये पर सब निष्फल हुए। सोक्रतेस (सुकरात) द्वारा प्रवर्तित शिक्षा-प्रणाली पर भी इसने गहरे व्यंग्य किये हैं।

हैं क्योंकि कवि एपीखारमस^१ जो खिओनिदेस^२ और मग्नेस^३ से बहुत पहले हुआ था, उसी देश का निवासी था। त्रासदी के विषय में भी पेलोपोनेस्ते^४ के कुछ दोरिआई यही दावा करते हैं। ये सभी भाषा का साक्ष्य प्रस्तुत करते हैं। इनका कथन है कि सीमान्तवर्ती गाँवों को ये 'कोमाइ' और एथेन्सवासी 'देमोइ' कहते हैं, अतः ये मान लेते हैं कि कामदी के रचयिताओं या अभिनेताओं का यह नामकरण 'कोमोजेइन' अर्थात् 'रागरग मचाना' शब्द के आवार पर नहीं हुआ वरन् इसलिए हुआ है कि अपमानपूर्वक नगर से वहिष्कृत होकर वे एक गाँव से दूसरे गाँव भटकते फिरते थे। उनका यह भी कथन है कि 'करने' के लिए दोरिआई शब्द 'द्रान्' है और एथेनी शब्द 'प्रत्तेइन'।

अनुकरण की विभिन्न विधियों की सख्या और स्वरूप के बारे में इतना पर्याप्त है।

४ काव्य का उद्भव

(१) अनुकरण

सामान्यतः कविता दो कारणों से प्रस्फुटित हुई प्रतीत होती है और इन दोनों की ही जड़ें हमारे स्वभाव में गहरी हैं। पहला—अनुकरण की सहज वृत्ति मनुष्य में शैशव से ही सन्निहित रहती

१ एपीखारमस—कवि और प्यथगोरस के दर्शन का अनुयायी दार्शनिक। दोरिआईयों में प्रचलित कामदीकार। इसने कामदी को नया रूप दिया और उसमें कथावस्तु का समावेश किया। इसकी भाषा बड़ी सुधरी-निखरी और दार्शनिक-नैतिक उक्तियों से युक्त है।

२ खिओनिदेस—आनुमानिक समय ४६०-३९० ई० पू० के बीच। प्राचीन ग्रानदीकार।

३ मग्नेस—४६० ई० पू० के लगभग नाट्य-प्रतियोगियों में प्रथम पुरस्कार पाने वाला त्रासदीकार। भावात्मक नृत्यों तथा कामदीकार अरिस्तोफनेस के बीच की कड़ी।

४ पेलोपोनेस्ते—एक स्थान का नाम। पेलोपोनेस्ते के युद्ध को अरिस्तोफनेस ने अपने समय का नव ने बड़ा पाप कहा है जिसका दायित्व, उनके अनुमान, बलेजॉन जैसे राजनीतिज्ञों पर था।

है । उसमें और अन्य प्राणियों में एक अन्तर यह है कि जीवधारियों में वह सबसे अधिक अनुकरणशील होता है और आरम्भ में वह सब कुछ अनुकरण के द्वारा ही सीखता है । अनुकृत वस्तु से प्राप्त आनन्द भी कम सार्वभौम नहीं । अनुभव इसका प्रमाण है—जिन वस्तुओं के प्रत्यक्ष दर्शन से हमें क्लेश होता है उन्हीं की यथावत् प्रतिकृति का भावन आल्लादकारी बन जाता है, जैसे किसी अत्यन्त जघन्य पशु अथवा शव की रूप-आकृति का उदाहरण लिया जा सकता है । इसका कारण यह है कि ज्ञान के अर्जन से अत्यन्त प्रबल आनन्द प्राप्त होता है केवल दार्शनिक को ही नहीं, सामान्य व्यक्ति को भी—जिसकी ज्ञानार्जन-क्षमता अपेक्षाकृत कहीं सीमित होती है । अतः किसी प्रतिकृति को देखकर मनुष्य के आल्लादित होने का कारण यह है कि उसका भावन करने में वह कुछ ज्ञान प्राप्त करता है या निष्कर्ष ग्रहण करता है—शायद वह अपने मन में कहता है, 'अरे ! यह तो अमुक है ।' क्योंकि यदि आपने मूल वस्तु को नहीं देखा तो आपका आनन्द अनुकरणजन्य न होगा—वह अकन, रग-योजना या किसी अन्य कारण पर आधृत होगा ।

(२) सामजस्य और लय

अतः अनुकरण हमारे स्वभाव की एक सहजवृत्ति है । दूसरी वृत्ति है सामजस्य और लय की—छन्द भी स्पष्टतः ही लय के अनुभाग होते हैं । इसलिए जो इस सहज शक्ति से सम्पन्न थे उन्होंने धीरे-धीरे अपनी विशिष्ट प्रवृत्तियों का विकास कर लिया, और अन्त में उनकी भोड़ी आशु-रचनाओं से ही कविता का जन्म हुआ ।

विकास

इसके पश्चात् लेखक के व्यक्तिगत स्वभाव के अनुसार काव्य-धारा दो दिशाओं में विभक्त हो गयी । गभीरचेता लेखकों ने उदात्त व्यापारों और सज्जनों के क्रिया-कलाप का अनुकरण किया । जो क्षुद्र वृत्ति के थे उन्होंने अधमजनों के कार्यों का अनुकरण किया और

जिस प्रकार प्रथम वर्ग के लेखको ने देव-सूक्त और यगस्वी पुरुषो की प्रगस्तियाँ लिखी, उसी प्रकार इन लोगो ने पहले-पहल व्यग्य-काव्य की रचना की ।

आज कोई ऐसा व्यग्य काव्य नहीं है जिसे हम होमेरस (होमर) के पूर्ववर्ती किसी कवि की रचना कह सकें—यद्यपि ऐसे कई लेखक थे अवग्य । परन्तु होमेरस (होमर) और उसके बाद के कई उदाहरण दिये जा सकते हैं—जैसे होमेरस (होमर) की 'मरगीतेस'^१ तथा ऐसी ही अन्य कृतियाँ । उपयुक्त छन्द का भी यहाँ प्रयोग किया गया है—नभी इस वृत्त को आज भी लघु-गुरु-द्विमात्रिक या अवगीति-वृत्त कहते हैं क्योंकि लोग प्रायः इसी छन्द में एक दूसरे पर कटाक्ष करते थे । इस प्रकार प्राच्य कवियों के प्रायः दो भेद थे - वीर-कवि और व्यग्य-कवि ।

जैसे होमेरस (होमर) गम्भीर गैली के कवियों में सर्वश्रेष्ठ है—क्योंकि नाट्य-रूप और अनुकरण-कौशल का सरलप केवल उनके ही काव्य में मिलता है, उसी तरह व्यक्तिपरक व्यग्य-रचना के स्थान पर अभिहस्य तत्त्वों को नाट्य-रूप में उपस्थित कर सर्व-प्रथम कामदी की रूप-रेखा भी उन्होंने ही निर्धारित की है । उनके मरगीतेस का कामदी से वही सम्बन्ध है जो त्रासदी से ईलियड^२ और ओड्युस्सेइआ^३ का है । जब त्रासदी और कामदी का विकास हो गया, तब भी दोनों वर्गों के कवि अपनी स्वाभाविक प्रवृत्ति का ही अनुसरण करते रहे । अवगीनिकार कामदी लिखने लगे और महा-

१ मरगीतेस—होमेरस-विरचित एक प्रसिद्ध महाकाव्य जो अब उपलब्ध नहीं ।

*आएम्ब्रिक

२ ईलियड—होमेरस (होमर) का मुख्यतः महाकाव्य जिसमें त्रासदी (ट्राय) युद्ध का वर्णन है ।

३ ओड्युस्सेइआ (ओडिसी)—होमेरस (होमर)—विरचित महाकाव्य, ओड्युस्सेज के जीवन की चौबीस साहसपूर्ण घटनाओं का इनमें उल्लेख है ।

काव्य-रचयिताओं का स्थान त्रासदी-लेखकों ने ले लिया क्योंकि उस समय नाटक कला का महत्तर और श्रेष्ठतर रूप बन गया था ।

त्रासदी के विविध प्रकार अपने पूर्ण विकास को प्राप्त कर चुके हैं या नहीं, और उसका निरपेक्ष मूल्यांकन किया जाना है अथवा सामाजिक-सापेक्ष भी, यह एक भिन्न प्रश्न है । कुछ भी हो, त्रासदी—और कामदी भी—आरम्भ में एक प्रकार की आशु-रचना मात्र थी जो आवश्यकता की पूर्ति के लिए तत्काल प्रस्तुत कर दी जाती थी । एक का प्रवर्तन रौद्र-स्तोत्रकारों द्वारा हुआ, दूसरी का लैंगिक गीतों के रचयिताओं द्वारा—ये लैंगिक गीत अब भी हमारे कई नगरों में प्रचलित हैं । त्रासदी का विकास धीरे-धीरे हुआ, जो भी कोई नया तत्त्व प्रस्फुट हुआ उसका क्रमशः विकास किया गया । इस प्रकार कई परिवर्तनों में से गुज़रने के बाद अंत में उसने अपना सहज स्वरूप प्राप्त कर लिया और वही वह रह गयी ।

ऐस्ख्युलस^१ ने सर्वप्रथम दूसरे पात्र का समावेश किया, उसने समवेत-गान का महत्व कम करके सवाद को प्रमुख स्थान दिया । सौफोक्लेस ने पात्रों की संख्या बढ़ाकर तीन कर दी और दृश्य-विधान भी जोड़ दिया । किन्तु लघु कथानक को त्याग कर विस्तृत कथानक का ग्रहण और पूर्ववर्ती व्यंग्यात्मक रूप की विपम पदावली के स्थान पर त्रासदी की उदात्त 'रीति' का प्रयोग काफी बाद में चल कर हुआ ।

१ ऐस्ख्युलस (ऐस्किलस)—प्रसिद्ध एथेनी त्रासदीकार । जन्म-काल अनुमानतः ५२५ ई० पू० । ४८४ ई० पू० में त्रासदी-प्रतियोगिता में इसने प्रथम पुरस्कार पाया और ४६८ ई० पू० में इसी प्रतिद्वन्द्विता में सौफोक्लेस से हार जाने पर एथेन्स छोड़ दिया । ऐस्ख्युलस ने त्रासद नाट्य-रचना और अभिनय में ऐसे महत्वपूर्ण परिवर्तन किये कि उसे त्रासदी का जन्मदाता कहा जाता है । कुछ महत्वपूर्ण परिवर्तनों का उल्लेख अरिस्तोतेलेस (अरस्तू) ने स्वयं किया है । उसने अभिनेताओं की वेश-भूषा भव्यतर बना दी और छद्ममुख अभिनीत पात्र के अनुकूल बनाने का प्रयत्न किया । ऐस्ख्युलस-विरचित त्रासदियों की संख्या ७० बतायी जाती है, पर उनमें केवल ७ उपलब्ध हैं । उसकी ऊर्जस्वी शैली में विशेषण एवं अलंकारों की अद्भुत छटा मिलती है ।

*गुरु-लघु क्रम से युक्त द्विमात्रिक चतुष्पदी का स्थान लघु-गुरु क्रम वाले द्विमात्रिक वृत्त ने ले लिया । इस चतुष्पदी का प्रयोग उस समय होता था जब कविता व्यंग्य-कोटि की थी और नृत्य के साथ उसका अधिक लगाव था । जैसे ही सवाद का समावेश हुआ वैसे ही मानो प्रकृति ने स्वयं उपयुक्त वृत्त ढूँढ निकाला । क्योंकि वृत्तो में द्विमात्रिक सबसे अधिक संलापोचित है, यह इससे सिद्ध है कि वातचीत किसी अन्य छन्द की अपेक्षा प्रायः द्विमात्रिक छन्द में ही अधिक होती है—पदपदी में भी यदा-कदा होती है और उसमें भी बोल-चाल के लहजे को छोड़ देना पड़ता है । यहाँ उपाख्यानों और अकों की सख्या-वृद्धि तथा परम्परा-प्रोक्त अन्य उपादानों का विवेचन भी हो चुका, यही मान लेना चाहिए क्योंकि इन सबका सविस्तार विवेचन अपने आप में बृहत् कार्य होगा—इसमें सन्देह नहीं ।

५. परिभाषाएँ

कामदी

कामदी (या प्रहसन) में, जैसा कि हम पहले कह आये हैं, निम्नतर कोटि के पात्रों का अनुकरण रहता है—यहाँ 'निम्न' शब्द का अर्थ बिल्कुल वही नहीं है जो 'दुष्ट' का होता है क्योंकि अभिहस्य तो 'कुत्सप' का एक उपभाग मात्र है—उसमें कुछ ऐसा दोष या भद्दापन रहता है जो क्लेश या अमगलकारी नहीं होता । एक प्रत्यक्ष उदाहरण लीजिए—प्रहसन में प्रयुक्त छद्ममुख वित्प और भद्दा तो होता है पर क्लेश का कारण नहीं ।

त्रासदी को किन क्रमिक परिवर्तनों से गुजरना पड़ा और उनके प्रवर्तक कौन हैं यह विज्ञात है, पर कामदी का कोई इतिहास नहीं है, क्योंकि आरम्भ में किन्नी ने इस पर विशेष ध्यान नहीं दिया । बाद में

*ट्रोकेडिक टेट्रामीटर—ट्रोकी उन पद (फुट) को कहते हैं जिनमें गुरु-लघु का क्रम रहता है । टेट्रामीटर=चतुष्पदी । पद ने आशय यहाँ एक पक्ति (चरण) का न होकर अंग्रेजी फुट का है ।

अरखौन^१ ने किसी कवि को हास्यमय सहगान की अनुज्ञा दे दी थी— तब तक अभिनेना म्वेच्छा से उसका निष्पादन करते थे। जब से कामदी-कवियो का, इस विशिष्ट नाम से, उल्लेख मिलता है उससे बहुत पहले ही कामदी का एक निश्चित स्वरूप बन चुका था। उसमें छद्ममुख या प्रस्तावना का समावेश किसने किया या पात्रों की संख्या किसने बढ़ायी—यह या इस प्रकार का अन्य विवरण अज्ञात है। जहाँ तक कथानक का सम्बन्ध है वह मूलतः सिसिली से आया था किन्तु एथेन्स के लेखकों में सबसे पहले ऋतेस^२ ने ही द्विमात्रिक या अवगीति-रूप को त्याग कर अपने विषय और कथानक का साधारणीकरण किया।

महाकाव्य ✓

महाकाव्य और त्रासदी में यह समानता है कि उसमें भी उच्च-तर कोटि के पात्रों की पद्यबद्ध अनुकृति रहती है। भेद यह है कि महाकाव्य में केवल एक प्रकार का छन्द ग्राह्य होता है और उसका रूप समाख्यानात्मक होता है। दोनों के विस्तार में भी भेद होता है—त्रासदी को यथामम्भव सूर्य की एक परिक्रमा (एक दिन) या इससे कुछ अधिक समय तक सीमित रखने का प्रयत्न किया जाता है, परन्तु महाकाव्य के कार्य-व्यापार में काल की सीमा का कोई बन्धन नहीं है। यह दूसरा भेद हुआ—यद्यपि पहले त्रासदी में भी (काल-विषयक) वैसी ही स्वतन्त्रता थी जैसी महाकाव्य में।

१ अरखौन—प्राचीन यूनान में नगरपालों को अरखौन कहा करते थे। प्रारम्भ में इन्हे जीवन भर के लिए नियुक्त किया जाता था पर बाद में नियुक्ति की अवधि सीमित कर दी गयी। पर्व-उत्सवों में नाटकाभिनय की आज्ञा ये ही दिया करते थे।

२ ऋतेस—लगभग ४७० ई० पू० में विद्यमान प्रसिद्ध कामदी-कवि। इससे पहले इस प्रकार की रचनाओं में व्यक्तिगत आक्षेप और लाछना-भर्त्सना हुआ करती थी, ऋतेस ने कामदी (प्रहसन) को इस धरातल से ऊपर उठाकर उसमें दैनिक जीवन के सामान्य तत्त्वों का समावेश किया। इसकी शैली सहज-सरल थी—एथेन्स में ऋतेस ने अच्छी सफलता पाई थी।

महाकाव्य और त्रासदी के घटक अगो मे से कुछ तो दोनो मे ही समान रूप से होते हैं—कुछ केवल त्रासदी में ही; अत जो त्रासदी के गुण-दोष का विवेचन कर सकता है उसे महाकाव्य के विषय में भी ज्ञान होता ही है। महाकाव्य के सभी तत्त्व त्रासदी मे वर्तमान रहते हैं पर त्रासदी के सम्पूर्ण तत्त्व महाकाव्य में उपलब्ध नहीं होते।

६. त्रासदी ✓

षट्पदी छन्द में रची जाने वाली कविता की और कामदी की चर्चा हम बाद मे करेगे। इस समय तो उपर्युक्त विवेचन के फलस्वरूप उपलब्ध रूपगत परिभाषा को ही फिर से ग्रहण कर हम त्रासदी की विवेचना करते हैं।

अस्तु, त्रासदी किसी गभीर, स्वतः पूर्ण तथा निश्चित आयाम से युक्त कार्य की अनुकृति का नाम है, जिसका माध्यम नाटक के भिन्न-भिन्न भागो मे भिन्न-भिन्न रूप से प्रयुक्त सभी प्रकार के आभरणो से अलंकृत भाषा होती है, जो समाख्यान के रूप मे न होकर कार्य-व्यापार रूप में होती है और जिसमे करुणा तथा त्रास के उद्रेक द्वारा इन मनोविकारो का उचित विवेचन किया जाता है। 'अलंकृत-भाषा' से मेरा अभिप्राय ऐसी भाषा से है जिसमें लय, सामजस्य और गीत का समावेश हो जाता है। विभिन्न 'आभरण नाटक के अलग-अलग भागो मे' (पाये जाते हैं)—इस उक्ति से मेरा तात्पर्य यह है कि कुछ भागो मे केवल पद्य के माध्यम का प्रयोग किया जाता है और कुछ मे गीत का भी समावेश रहता है।

तत्त्व

'त्रासदीय अनुकृति' शब्द मे यह निहित है कि लोग अभिनय करते हैं—इसलिए सबसे पहला निष्कर्ष यह निकलता है कि रग-विधान त्रासदी का अंग होगा। इसके उपरांत गीत और पदावली का स्थान होगा क्योंकि ये अनुकरण के माध्यम हैं। 'पदावली' से अभिप्राय

शब्दों के छन्दोबद्ध विन्यास मात्र का है, गीत' शब्द का अर्थ सभी के लिए सुबोध है।

तो, त्रासदी किसी कार्य-विशेष की अनुकृति होती है और कार्य के लिए अभिकर्त्ता व्यक्तियों का होना आवश्यक है जिनमें निश्चय ही चारित्र्य और विचार की कुछ विशेषताएँ होती हैं क्योंकि इन्हीं से तो हम कार्य-व्यापार का विशेषण करते हैं। ये ही दोनों—चारित्र्य तथा विचार—वे स्वाभाविक कारण हैं जिनसे कार्य उद्भूत होते हैं और इन्हीं पर सम्पूर्ण सफलता-विफलता निर्भर होती है। अतः कथानक कार्य-व्यापार की अनुकृति है क्योंकि कथानक से यहाँ मेरा तात्पर्य घटनाओं के विन्यास से है। चारित्र्य वह है जिसके बल पर हम अभिकर्त्ताओं में कुछ गुणों का अध्यारोप करते हैं। विचार की आवश्यकता तब पड़ती है जब किसी वक्तव्य को सिद्ध किया जाता है या किसी सामान्य सत्य का आख्यान किया जाता है। इस प्रकार प्रत्येक त्रासदी के अनिवार्यतः छह अंग होते हैं जो उसके सौष्ठव का निर्धारण करते हैं—कथानक, चरित्र-चित्रण, पद-रचना, विचार-तत्त्व, दृश्य-विधान, गीत। इनमें से दो अनुकरण के माध्यम होते हैं, एक अनुकरण की विधि और तीन अनुकरण के विषय। बस ये ही उसके अवयव हैं। हम कह सकते हैं कि इन तत्त्वों का उपयोग प्रत्येक कवि ने किया है। वस्तुतः प्रत्येक नाटक में दृश्य-विधान रहता है और साथ ही चरित्र-चित्रण, कथानक, पदावली, गीत तथा विचार-तत्त्व भी।

किन्तु सबसे अधिक महत्वपूर्ण है घटनाओं का संगठन। त्रासदी अनुकृति है—व्यक्ति की नहीं, कार्य की तथा जीवन की क्योंकि जीवन कार्य-व्यापार का ही नाम है और उसका प्रयोजन भी एक प्रकार का व्यापार ही है, गुण नहीं। व्यक्ति के गुणों का निर्धारण तो उसके चारित्र्य से होता है, पर उसका सुख या दुःख उसके कार्यों पर निर्भर रहता है। अतः नाट्य-व्यापार का उद्देश्य चरित्र का अभिव्यजन नहीं होता, चरित्र तो कार्य-व्यापार के साथ गौण रूप में आ जाता है। अतएव घटनाएँ और कथानक ही त्रासदी के साध्य हैं और साध्य

का स्थान ही सब से प्रमुख होता है। विना कार्य-व्यापार के त्रासदी नहीं हो सकती, विना चरित्र-चित्रण के हो सकती है। हमारे अधिकांश आधुनिक कवियों की त्रासद कृतियाँ चरित्र के अभिव्यजन में असफल हैं—और यह बात सभी कवियों के विषय में ही प्रायः सत्य है। चित्रकला के विषय में भी यही बात है। जेउक्सिस^१ और पोल्युग्नोतस में यही अन्तर है—पोल्युग्नोतस चारित्र्य का निरूपण भली भाँति करता है, जेउक्सिस की शैली (नैतिक) चारित्र्य-गुणों से विहीन है। इसी प्रकार चारित्र्य-व्यजक कई भाषणों को सूत्रबद्ध प्रस्तुत करने से—चाहे उनके विचार एवं पदावली कितनी ही परिष्कृत क्यों न हो—वह सारभूत कारुणिक प्रभाव उत्पन्न नहीं किया जा सकता जो किसी ऐसे नाटक द्वारा सहज-सम्भव है जिसमें, ये पहलू कमजोर होने पर भी, कथानक तथा घटनाओं का कलात्मक गुम्फन रहता है। इसके अतिरिक्त त्रासदी के अन्तर्गत सबसे प्रबल रागात्मक तत्त्व—विपर्यय अथवा स्थिति-विपर्यय और अभिज्ञान-प्रसंग भी कथानक के ही अंग हैं। इसका एक और प्रमाण यह है कि नवोदित कलाकार भाषा के परिष्कार तथा चरित्र-चित्रण की अन्वर्थता में तो पहले सिद्धि प्राप्त कर लेते हैं; पर कथानक का सफल निर्माण करने में उन्हें समय लगता है। आदिकाल के लगभग सभी कवियों की यही स्थिति रहती है।

अतः कथानक त्रासदी का प्रमुख अंग है—वह मानो त्रासदी की आत्मा है। चारित्र्य का स्थान दूसरा है। चित्र-कला के विषय में भी यही बात है। अस्तव्यस्त अवस्था में, सुन्दर से सुन्दर रंग भी हमें उतना आनन्द नहीं दे सकते जितना खडिया से अकित किसी चित्र की (व्यवस्थित) रूपरेखा। अतः त्रासदी कार्य-व्यापार की अनुकृति है, और अभिकर्त्ताओं की भी—किन्तु मुख्यतः कार्य की दृष्टि से ही।

इस क्रम में तीसरा स्थान विचार का है—विचार का अर्थ है

१ जेउक्सिस—मिमलो का सुप्रसिद्ध चित्रकार। समय लगभग ४६८ ई० पू०। अपने सभी ममनामयिक चित्रकारों को इसने पराभूत किया था।

प्रस्तुत परिस्थिति में जो सम्भव और सगत हो उसके प्रतिपादन की क्षमता। जहाँ तक वक्तृत्व का सम्बन्ध है—यह कार्य राजनीति-कला और भाषण-कला का है और इसीलिए प्राचीन कवियों ने अपने पात्रों से नागरिक जीवन की भाषा का प्रयोग कराया है, हमारे युग के कवियों ने आलंकारिकों की भाषा का। चारित्र्य उसे कहते हैं जो किसी व्यक्ति की रुचि-विरुचि का प्रदर्शन करता हुआ नैतिक प्रयोजन को व्यक्त करे। अतः ऐसे वक्तव्य जिनमें यह स्पष्ट नहीं होता अर्थात् जिनमें वक्ता न तो किसी वस्तु में रुचि दिखाता है न विरुचि, चरित्र के व्यञ्जक नहीं होते। विचार वहाँ विद्यमान रहता है जहाँ किसी वस्तु का भाव या अभाव सिद्ध किया जाता है या किसी सामान्य सत्य की व्यञ्जक सूक्ति का आख्यान होता है।

उपर्युक्त तत्त्वों में चौथा तत्त्व है पदावली जिससे मेरा अभिप्राय है—जैसा कि पहले भी कहा जा चुका है—शब्दों द्वारा अर्थ की अभिव्यक्ति, इसका प्राण-तत्त्व गद्य और पद्य दोनों में एक-सा ही रहता है।

शेष तत्त्वों में से अलंकरण के प्रसाधनों में गीत का मुख्य स्थान है। दृश्य-विधान का भी अपना एक भावोत्तेजक आकर्षण होता है पर (त्रासदी के) विविध अंगों में सबसे कम कलात्मक यही है और काव्य-कला के साथ इसका सबसे कम सम्बन्ध है। क्योंकि दृश्य-विधान और अभिनेताओं (अभिनय) से स्वतंत्र भी त्रासदी के प्रबल प्रभाव की अनुभूति होती है—यह निश्चित है। इसके अतिरिक्त रग-प्रभाव उत्पन्न करना कवि की अपेक्षा मञ्च-शिल्पी की कला पर अधिक निर्भर है।

७ कथानक का आयाम

इन सिद्धान्तों के प्रतिपादन के उपरान्त अब हम कथानक के सगठन का विवेचन करेंगे क्योंकि त्रासदी में यही पहला और सबसे महत्वपूर्ण तत्त्व है

अस्तु, हमारी परिभाषा के अनुसार त्रासदी ऐसे कार्य की अनुकृति है जो समग्र एवं सम्पूर्ण हो और जिसमें एक निश्चित विस्तार हो

क्योंकि ऐसी पूर्णता भी हो सकती है जिममे विस्तार का अभाव हो। पूर्ण वह है जिममे आदि, मध्य और अवसान हो। आदि वह है जो किसी हेतु का परिणाम नहीं होता पर जिसके पश्चात् स्वभावतः कुछ विद्यमान या घटित होता है। इसके विपरीत अवसान उसे कहते हैं जो स्वयं तो अनिवार्यतः या नियमतः किसी अन्य घटना का सहज अनुवर्ती होता है पर जिमका अनुवर्ती कुछ नहीं होता। मध्य वह है जो स्वयं किसी घटना (या घटनावली) का अनुगमन करता है और अन्य घटना या (घटनावली) उसका अनुगमन करती है। अतः सुगठित कथानक का आदि या अवसान अचानक ही मनमाने ढंग से न होकर इन सिद्धान्तों के अनुसार होना चाहिए।

इस प्रकार किसी भी सुन्दर वस्तु में—चाहे वह जीवधारी हो अथवा अवयवों से सघटित कोई अन्य पूर्ण पदार्थ—अगो का व्यवस्थित अनुक्रम मात्र पर्याप्त नहीं है, वरन् उसका एक निश्चित आयाम भी होना चाहिए क्योंकि सौन्दर्य आयाम और व्यवस्था पर ही निर्भर होता है। इसलिए कोई अत्यन्त सूक्ष्म प्राणी सुन्दर नहीं हो सकता क्योंकि उसे देखने में इतना कम—प्रायः नहीं के बराबर—समय लगता है कि उसका विम्ब सर्वथा अस्पष्ट रह जाता है। इसी तरह अत्यन्त विराट् आकार का पदार्थ भी सुन्दर नहीं हो सकता, क्योंकि हमारी दृष्टि उसके ममग्र रूप को एक साथ ग्रहण नहीं कर सकती जिसके फलस्वरूप द्रष्टा के मन में उसकी पूर्णता और एकत्व की भावना खण्डित हो जाती है मानो किसी एक हजार मील लम्बे पदार्थ को देखने का प्रयास हो। अतः जैसे जीवधारियों में एक निश्चित आकार आवश्यक होता है—ऐसा आकार जिसे दृष्टि एक साथ ममग्र रूप में ग्रहण कर सके—उसी तरह कथानक में भी एक निश्चित विस्तार आवश्यक होता है जो सरलता से स्मृति में धारण किया जा सके। किन्तु नाट्य-अभिनय और प्रत्यक्ष उपस्थापन की विस्तार-सीमा कला-सिद्धान्त का अंग नहीं है। मान लीजिए यह नियम होता कि सी नासद नाटक एक साथ उपस्थित किये जाये तो उनके

अभिनय का नियंत्रण जल-घड़ी से किया जाता—और सुनते हैं पहले वास्तव में ऐसा होता भी था। किन्तु नाटक की प्रकृति के अनुसार उसकी जो विस्तार-सीमा निर्धारित की जा सकती है वह यह है—जितना विस्तार अधिक होगा उतना ही वह नाटक अपने आकार के कारण सुन्दर होगा लेकिन यह आवश्यक है कि उसका सर्वांग स्पष्ट रूप से परिब्यक्त रहे। और, स्थूल रूप से समुचित कथा-विस्तार की सीमा यह मानी जा सकती है कि घटना-चक्र के अन्तर्गत, सम्भाव्यता या आवश्यकता के नियम के अनुसार, दुर्भाग्य की सौभाग्य में अथवा सौभाग्य की दुर्भाग्य में परिणति दिखाई जा सके।

८ अन्विति

जैसी कुछ लोगो की धारणा है कथानक की एकान्विति का आधार यह नहीं है कि नायक एक हो। एक व्यक्ति के जीवन में नाना प्रकार की असंख्य घटनाएँ घटती हैं जिन्हें एकान्वित नहीं किया जा सकता। इसी तरह एक व्यक्ति के अनेक कार्य-व्यापार होते हैं जिन्हें एक ही कार्य में अन्वित नहीं किया जा सकता। हेराक्लेइद,^१ थेसेइद^२ या इसी प्रकार के अन्य काव्यों के रचयिता कवियों ने, लगता है, यही भूल की है। उन्होंने कदाचित् यह सोचा कि हेराक्लेस^३ चूँकि एक व्यक्ति था अतः उसकी कथा भी एक इकाई होनी चाहिए। परन्तु अन्य क्षेत्रों की भाँति होमेरस (होमर) का कौशल यहाँ भी सर्वोपरि है।

ऐसा प्रतीत होता है इस क्षेत्र में भी अपनी सहज प्रतिभा अथवा निपुणता के बल पर उसने सत्य का साक्षात्कार कर लिया था। ओद्युस्सेइआ (ओडिसी) में उसने ओद्युस्सेउस के जीवन की सभी

१ हेराक्लेइद—हेराक्लेस के चरित से सम्बद्ध काव्य।

२ थेसेइद—थेसेस सम्बन्धी चरित-काव्य।

३ हेराक्लेस—(हर्कुलीज) प्राचीन यूनानी वीरो में सर्वप्रमुख। होमर के अनुसार यह जेउस (म-थीस्) देवता का औरस पुत्र था। जब इसका पिता अम्फित्रुअन अन्यत्र युद्ध करने गया था जो जेउस देवता ने उसका रूप धर कर इसकी माँ से सम्भोग किया था।

घटनाओं का समावेश नहीं कर लिया है—उसने ऐसी घटनाओं को छोड़ दिया है जिनमें परस्पर कोई आवश्यक या सम्भाव्य सम्बन्ध नहीं है। उदाहरण के लिए परनसस^१ (पारनेसस) पर उसके आहत होने का प्रसंग अथवा भीड़ जमा हो जाने पर छद्म-विक्षेप की घटना ली जा सकती है। उसने ओद्युस्से-इआ में, और इलियड में भी—ऐसे कार्य-व्यापार को कथानक की धुरी बनाया है जो मेरे मन्तव्य के अनुसार सही अर्थ में 'एक' है। अतः जैसे अन्य अनुकरणान्मक कलाओं में अनुकार्य वस्तु के एक होने पर अनुकृति भी एक होती है इसी प्रकार कथानक को, जो कार्य-व्यापार की अनुकृति होती है—एक तथा सर्वांगपूर्ण कार्य का अनुकरण करना चाहिए और उसमें अंगों का संगठन ऐसा होना चाहिए कि यदि एक अंग को भी अपनी जगह से ड़्धर-उधर करे तो सर्वांग ही छिन्न-भिन्न और अस्तव्यस्त हो जाये। क्योंकि ऐसी वस्तु, जिसके होने न होने से कोई प्रत्यक्ष अन्तर नहीं पड़ता, किसी पूर्ण इकाई का सहज अंग नहीं हो सकती।

९. सम्भाव्यता

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि कवि का कर्त्तव्य-कर्म जो कुछ हो चुका है उसका वर्णन करना नहीं है वरन् जो हो सकता है, जो सम्भाव्यता या आवश्यकता के नियम के अधीन सम्भव है, उसका वर्णन करना है। कवि और इतिहासकार में भेद यह नहीं है कि एक पद्य में लिखता है, दूसरा गद्य में। हेरोदोतस^२ की कृति का पद्यानुवाद

^१ परनसस—यूनान का एक पर्वत। नेपच्यून के पुत्र के नाम पर इसका नामकरण किया गया था।

^२ हेरोदोतस—यूनानी इतिहासकार, इसे इतिहास का जन्मदाता कहते हैं। नृगम शासक के डर से यह वात्स्यावस्था में ही अपनी मातृभूमि छोड़कर भाग गया था। एशिया, अफ्रीका और यूरोप में दूर-दूर भ्रमण कर जब यह स्वदेश लौटा तो इसी की प्रेरणा ने उस स्वेच्छाचारी शासक का निर्वासन हुआ। कवियों में होमरस का और वक्ताओं में देमोस्थनीज (डेमोस्थनीज़) का जो स्थान है, इतिहासकारों में वही हेरोदोतस का है।

कर देने पर भी वह इतिहास का ही एक भेद रहेगा—छन्द के होने न होने से उसमें कोई अन्तर नहीं पड़ता। वास्तविक भेद यह है कि एक तो उसका वर्णन करता है जो घटित हो चुका है और दूसरा उसका जो घटित हो सकता है। परिणामतः काव्य में दर्शन-तत्त्व अधिक होता है, उसका स्वरूप इतिहास से भव्यतर है क्योंकि काव्य सामान्य (सार्व-भौम) की अभिव्यक्ति है और इतिहास विशेष की। सामान्य (सार्व-भौम) से मेरा तात्पर्य यह है कि विशेष प्रकार का कोई व्यक्ति सम्भाव्यता अथवा आवश्यकता के नियम के अनुसार किसी अवसर पर कैसे बातचीत या व्यवहार करेगा। नाम-रूप से विशिष्ट व्यक्तियों के माध्यम से इसी सार्वभौमता की सिद्धि काव्य का लक्ष्य होती है। उदाहरण के लिए, अल्किविआदेस^१ ने जो कुछ किया या भोगा वह विशेष के अन्तर्गत आता है। कामदी में तो यह स्पष्ट ही है। कामदी का लेखक पहले सम्भाव्यता के आधार पर कथानक का निर्माण करता है और फिर उसमें चरित्रानुकूल नामों का समावेश कर देता है। उसकी पद्धति अवगीतिकारों से भिन्न है जो विशेष व्यक्तियों को लक्षित कर लिखते हैं। पर त्रासदी-रचयिता अब भी वास्तविक नामों का ही प्रयोग करते हैं। कारण यह है कि जो सम्भव है वही विश्वसनीय है और जो हुआ नहीं उसकी सम्भवता में हम एकदम विश्वास नहीं कर पाते, परन्तु जो हो चुका है वह तो स्पष्ट ही सम्भव है अन्यथा होना कैसे? फिर भी, कुछ त्रासदियाँ ऐसी हैं जिनमें केवल एक-दो नाम प्रसिद्ध हैं, बाकी सब काल्पनिक। कुछ और त्रासदियाँ ऐसी भी हैं जिनमें एक भी प्रसिद्ध नाम

१ अल्किविआदेस—जन्म ४५० ई० पू० । एथेन्स का बड़ा सुन्दर, मेधावी और घनाढ्य व्यक्ति, जिसका यौवन विलास और युद्ध में ही बीता। सोक्रेटस (सुकरात) ने एक बार एक युद्ध में इसकी प्राण-रक्षा की थी। सुकरात ने इसे धर्म-मार्ग पर लाना चाहा परन्तु उसका प्रयत्न विफल रहा।

नहीं है, जैसे अगथोन^१ की अन्धेउस जिममें घटना और नाम दोनों ही काल्पनिक हैं, फिर भी इन कृतियों से किसी प्रकार कम आनन्द नहीं मिलता। अतः यह आवश्यक नहीं कि हम, जैसे भी हो, परम्परागत दन्तकथाओं को ही ग्रहण करें—वैसे त्रासदी का आधार प्रायः ये ही होती हैं। वास्तव में ऐसा प्रयत्न बेतुका भी होगा। क्योंकि प्रसिद्ध विषय भी तो कुछ ही लोगों को ज्ञात होते हैं—सबको नहीं, परन्तु आनन्द सभी को देते हैं। इसका स्पष्ट निष्कर्ष यह निकला कि कवि अर्थात् 'रचयिता' को पद्य की अपेक्षा कथानक का रचयिता होना चाहिए, क्योंकि कवि वह इसलिए है कि अनुकरण करता है और जिसका अनुकरण करता है वह है कार्य। और, यदि संयोग से वह कोई ऐतिहासिक विषय भी ग्रहण कर ले, तब भी उसका कवि-रूप अक्षुण्ण रहता है—क्योंकि ऐसा कोई कारण नहीं है कि कुछ घटनाएँ जो वास्तव में घटी हैं सम्भव और सम्भाव्य के नियम के अनुकूल न हों। और उनके इसी गुण के नाते वह उनका कवि या स्रष्टा होता है।

ममस्त कथानको और व्यापारो में 'उपाख्यानात्मक' मन्से निकृष्ट होते हैं। मैं उस कथानक को उपाख्यानात्मक कहता हूँ जिसमें एक के बाद एक उपाख्यान या अंक, बिना सम्भाव्य या आवश्यक पूर्वापर-क्रम के, आते चले जाते हैं। कुकवि तो अपने ही दोष में ऐसी रचनाएँ करते हैं और सुकवि अभिनेताओं के परितोष के लिए—प्रतियोगिता के लिए प्रदर्शनात्मक कृतियाँ लिखने में वे कथानक को उसकी सामर्थ्य से अधिक खींच देते हैं और प्रायः उसके नैसर्गिक प्रवाह को विच्छिन्न करने पर विवश हो जाते हैं।

१ अगथोन—ई० पू० पाँचवीं शताब्दी में एथेन्स का प्रतिष्ठित त्रासदीकार। प्लूटोन (प्लेटो) का समसामयिक और मित्र। नाट्य-विजय के उपलक्ष्य में इनके एक भोज का उल्लेख प्लूटोन (प्लेटो) ने किया है। वैसे, इतिहास में इन नाम के कई व्यक्तियों का उल्लेख मिलता है अतः निश्चित रूप में कुछ भी कहना कठिन है।

किन्तु त्रासदी केवल एक पूर्ण कार्य-व्यापार की ही अनुकृति न होकर ऐसी घटनाओं की भी अनुकृति होती है जो त्रास या करुणा की उद्बुद्धि करते हैं। ऐसा प्रभाव उत्पन्न करने की सर्वश्रेष्ठ विधि यह है कि घटनाएँ हमारे समक्ष अचानक ही उपस्थित हो—यह प्रभाव उस दशा में और भी गहरा हो जाता है जब उसके साथ ही उनमें कार्य-कारण की पूर्वापरता भी हो। उनके अपने आप या सयोगवश घटित होने की अपेक्षा ऐसी स्थिति में त्रासद (करुण) विस्मय का भाव अधिक प्रबल होगा, क्योंकि प्रयोजन का आभास मिलने पर सायोगिक घटनाएँ भी अत्यधिक रोचक हो जाती हैं। इस प्रसंग में हम अरगोस^१ में प्रतिष्ठित मित्युस की मूर्ति का दृष्टान्त दे सकते हैं जिसने उत्सव के समय गिर कर अपने हत्यारे का प्राणान्त कर दिया। ऐसे प्रसंग केवल दैवात् घटित नहीं लगते। अतः इन सिद्धान्तों के आधार पर निर्मित कथानक अनिवार्यतः सर्वश्रेष्ठ होते हैं।

१० सरल और जटिल कथानक

कथानक या तो सरल होते हैं या जटिल क्योंकि उनके अनुकार्य—वास्तविक जीवन के व्यापारों—में भी स्पष्टतः यही भेद होता है। जो कार्य-व्यापार उपयुक्त अर्थ में 'एक' और अविच्छिन्न हो उसे मैं सरल कहता हूँ जिसमें स्थिति-विपर्यय और अभिज्ञान के बिना ही भाग्य-परिवर्तन हो जाता है।

जटिल व्यापार वह है जहाँ यह परिवर्तन स्थिति-विपर्यय या अभिज्ञान अथवा दोनों के द्वारा घटित होता हो। इनका उद्भव कथानक के आन्तरिक वस्तु-विधान से ही होना चाहिए जिससे कि अनुवर्ती घटनाएँ पूर्ववर्ती व्यापार का आवश्यक या सम्भाव्य परिणाम हो—इसमें बड़ा अन्तर पड़ जाता है कि कोई घटना किसी अन्य घटना के फलस्वरूप घटित हुई है या केवल उसकी अनुवर्तिनी है।

१ अरगोस—एक प्राचीन नगर। 'जूनो' इस जगह का मुख्य देवता था। इसकी स्थापना १८५६ ई० पू० में 'इनैकस' ने की थी। ढाई हजार वर्ष तक बराबर यह नगर उन्नति करता रहा, फिर 'भेसिनी' के राज्य में मिला लिया गया।

११ स्थिति-विपर्यय

स्थिति-विपर्यय ऐसा परिवर्तन है जिसमें व्यापार का व्यत्यय हो जाता है—किन्तु यह व्यत्यय सदा आवश्यकता एवं सम्भाव्यता के नियम के अधीन ही होता है। उदाहरण के लिए, ओइदिपूस^१ में दूत वैसे तो ओइदिपूस का उत्साह-वर्धन करने तथा उसे माता-सम्बन्धी शकाओं से मुक्त करने के लिए आता है किन्तु साथ ही वह ओइदिपूस के जीवन-रहस्य का उद्घाटन भी कर देता है जिससे सर्वथा प्रतिकूल प्रभाव उत्पन्न हो जाता है। इसी तरह 'ल्युन्केउस'^२ में, ल्युन्केउस को वध के लिए ले जाते हैं और दनऔस^३ उसकी हत्या करने के उद्देश्य

१ ओइदिपूस—(ईडिपस) इसके पिता को किसी ज्योतिषी ने बताया था कि तुम्हारी मृत्यु अपने पुत्र (ओइदिपूस) द्वारा होगी। पिता ने पुत्र की हत्या की आज्ञा दे दी पर भाग्यवश एक गडरिये ने उसे बचा लिया। ज्योतिषी की भविष्य-वाणी फलीभूत हुई और ओइदिपूस ने अनजाने में अपने पिता की हत्या कर डाली और अपनी माता जोकस्ता से विवाह कर लिया। जब उसे वास्तविकता का ज्ञान हुआ तो उसने अपनी आँखें फोड़ ली और जोकस्ता ने आत्महत्या कर ली। सीफोक्लेस ने 'ओइदिपूस' को अपनी प्रसिद्ध त्रासदी का विषयाधार बनाया है। फ्रायड का 'ईडिपस काम्प्लेक्स' (मातृ-रति ग्रथि) इसी कथा पर आवृत है।

२ ल्युन्केउस—अरिस्तोतेलेस' (अरस्तू) के समनामयिक थेबोदेक्तेस की कृति। इसका नायक ल्युन्केउस अपनी तीक्ष्ण दृष्टि के लिए प्रसिद्ध था। कहा जाता है इसके नेत्रों में पृथ्वी के गर्भ में झाँक लेने की भी सामर्थ्य थी।

३ दनऔस—ल्युन्केउस का श्वशुर। भाई में कलह हो जाने के कारण यह अपनी पचास पुत्रियों सहित मिस्र से रोड्स चला गया। बाद में अवसर पाकर वहाँ के राजा की अप्रियता ने लाभ उठाकर इसने उसे राज्यच्युत करा दिया। इस नफलता का मन्देश पाकर इसके पचास भतीजे जत्र इसमें मिलने आये तो इसने अपनी पुत्रियों का उनसे विवाह कर दिया और उन्हें आदेश दिया कि वे पहली रात को ही अपने पतियों की हत्या कर दें क्योंकि किनी ने भविष्यवाणी की थी कि इसका वध अपने जामाता द्वारा होगा। नव ने पिता की आज्ञा पाली पर ल्युन्केउस की पत्नी ने उसे नहीं मारा। दनऔस ने उसकी हत्या का विफल प्रयत्न किया। बाद में वही उसके शासन का अधिकारी बना।

से साथ जाता है, परन्तु पूर्ववर्ती घटनाओं के फलस्वरूप ल्युन्केउस वच जाता है और दनऔस मारा जाता है ।

अभिज्ञान

अभिज्ञान शब्द से ही स्पष्ट है कि उसमें अज्ञान की ज्ञान में परिणति का भाव निहित है । इसके कारण उन लोगों के मन में, जिनके सौभाग्य का वर्णन कवि को अभीष्ट रहता है, परस्पर प्रेम-भाव उत्पन्न हो जाता है—और ऐसे लोगों के मन में, जिनके दुर्भाग्य का वर्णन अपेक्षित हो, पारस्परिक घृणा उत्पन्न हो जाती है । अभिज्ञान का सबसे उत्कृष्ट रूप वह है जहाँ वह स्थिति-विपर्यय के साथ ही घटित होता है—जैसे ओइदिपूस में । इसके अतिरिक्त अभिज्ञान के और भी रूप हैं । अत्यन्त नगण्य अचेतन पदार्थ भी एक प्रकार से अभिज्ञान के आधार हो सकते हैं । हम यह भी पहचान सकते या पता लगा सकते हैं कि किसी व्यक्ति ने कोई काम किया है या नहीं । परन्तु जैसा हम पहले कह चुके हैं कथानक और कार्य-व्यापार के साथ सबसे घनिष्ठ सम्बन्ध 'व्यक्ति के अभिज्ञान' का ही होता है । ऐसा अभिज्ञान विपर्यय के साथ मिल कर या तो करुणा जगायेगा या त्रास, और हमारी परिभाषा के अनुसार ऐसे ही प्रभावों के उत्पादक कार्य-व्यापारों का त्रासदी में चित्रण किया जाता है । इसके अतिरिक्त सौभाग्य और दुर्भाग्य के प्रश्न भी ऐसी स्थितियों पर ही निर्भर होंगे । अस्तु, यदि अभिज्ञान व्यक्तियों में होता है, तो हो सकता है कि एक व्यक्ति का ही दूसरे के द्वारा अभिज्ञान हो और अभिज्ञाता पहले से ही अभिज्ञात हो, या यह भी हो सकता है कि दोनों का ही परस्पर अभिज्ञान आवश्यक हो । उदाहरण के लिए, पत्र-प्रेषण के द्वारा 'ईफिगेनिया' १ को

१ ईफिगेनिया—अगममनोन और क्ल्युतैम्नेस्त्रा की पुत्री । जब यूनानी त्रौइआ-
(ट्राय) युद्ध के लिए जा रहे थे तो प्रतिकूल वायु के कारण उन्हें अजलिस में रुकना पड़ा । उस समय उनसे कहा गया कि यदि वे ईफिगेनिया की बलि देगे तो देवी का क्रोध शान्त होगा । विवश होकर अगममनोन को यह शर्त माननी पड़ी । जब बलि दी जाने लगी तो ईफिगेनिया एक सुन्दर हरिणी के रूप में परिवर्तित हो गई ।

ओरेस्तेस^१ पहचान लेता है किन्तु ईफिगेनिया को उससे परिचित कराने लिए अभिजान की एक और आवृत्ति करनी पड़ती है।

यातना का दृश्य

इस प्रकार कथानक के दो अंगो—स्थिति-विपर्यय और अभिजान—में आकस्मिकता का आधार रहता है। तीसरा अंग है यातना का दृश्य। यातना के दृश्य में घातक या कष्टप्रद व्यापार आते हैं जैसे रगमच पर मृत्यु, शारीरिक पीडा, घाव आदि।

त्रासदी के उन अंगो का वर्णन पहले ही हो चुका है जिन्हे उसके सहज तत्त्व मानना चाहिए। अब हम सगठन-सम्बन्धी भागो का विवेचन करेंगे—उन पृथक् भागो का जिनमें त्रासदी का विभाजन किया जाता है प्रस्तावना, उपाख्यान, उपसहार और वृन्दगान जिसके दो भाग हैं—पूर्वगान और उत्तरगान। ये तो सभी नाटको में पाये जाते हैं किन्तु रगमच से अभिनेताओ का गायन तथा समविलाप ऐच्छिक है—वे सब नाटको में नहीं होते।

१२ त्रासदी के भाग : परिभाषा

प्रस्तावना त्रासदी का वह सम्पूर्ण भाग है जो गायक-वृन्द के पूर्वगान से पहले रहता है। उपाख्यान त्रासदी का वह समग्र अंग है जो पूर्ण वृन्दगानो के बीच विद्यमान रहता है। उपसहार त्रासदी का वह पूर्ण अंग है जिसके बाद कोई वृन्दगान नहीं होता। वृन्दगान में देवी को उमके भोलेपन पर तरस आया और उमको वह अपने साथ 'तीरिन' ले गयी जहाँ उसने अपने मंदिर का कार्य ईफिगेनिया को सौंप दिया। सौफोक्लेस और ऐस्कुलस ने ईफिगेनिया की कथा को अपने नाटको का विषय बनाया है।

१ ओरेस्तेस—अगममनोन और क्ल्युतैम्नेस्त्रा का पुत्र, ईफिगेनिया का भाई। क्ल्युतैम्नेस्त्रा और ऐगिस्त्यस ने मिलकर अगममनोन को हत्या कर दी। ओरेस्तेस जिनी तरह अपनी माँ के हाथ में बच निकला। इनका पालन-पोषण इनके चाचा ने अपने पुत्र के नाय किया। दोनों में बड़ी घनिष्ठता थी। बड़े होकर ओरेस्तेस ने अपनी माँ, एव पिता के हत्यारे—दोनों को मार डाला। मातृ-हत्या के दोष को निवृत्ति के लिए एक देवदूत ने निर्देश किया कि 'अर्निमिन' मूर्ति यूनान लाने से उनकी पाप-मुक्ति हो नकेगी।

पूर्वगान गायक-वृन्द का पहला समवेत उच्चार है। उत्तरगान गायक-वृन्द का वह सम्बोध-गीत है जिसमें सगण* अथवा गुरु लघु-क्रम से द्विमात्रिक चतुष्पदी का प्रयोग न हो। समविलाप गायक-वृन्द और अभिनेताओं का संयुक्त क्रन्दन है। त्रासदी के जो अंग उसके अभिन्न तत्त्व समझे जाने चाहिये उनका विवेचन पहले किया जा चुका है—सगठन पर आश्रित पृथक् भागों का, अर्थात् जिन भागों में त्रासदी का विभाजन होता है, वर्णन यहाँ किया गया है।

१३ कारुणिक व्यापार : मूल तत्त्व

इसके आगे अब क्रमानुसार यह विचार करना आवश्यक है कि कथानक के निर्माण में कवि का लक्ष्य क्या होना चाहिए, क्या-क्या नहीं ग्रहण करना चाहिए और त्रासदी का विगिष्ट प्रभाव किस प्रकार उत्पन्न करना चाहिए ?

जैसा कि हम देख चुके हैं पूर्णतया सफल त्रासदी का सगठन सरल नहीं बरन् जटिल होना चाहिए। और उसे करुणा एवं त्रास जगाने वाले व्यापारों का अनुकरण करना चाहिये क्योंकि यही त्रासदीय अनुकरण का व्यावर्तक धर्म है। एक तो इससे यह स्पष्ट है कि भाग्य-परिवर्तन के प्रत्येकन में किसी सत्पात्र का सम्पत्ति से विपत्ति में पतन न दिखाया जाये—इससे न तो करुणा की उद्बुद्धि होगी, न त्रास की, इससे तो हमें आघात पहुँचेगा। साथ ही उसमें किसी दुष्ट पात्र के विपत्ति से सम्पत्ति में उत्कर्ष का चित्रण भी नहीं रहना चाहिए, क्योंकि त्रासदी की आत्मा के इससे अधिक प्रतिकूल और कोई स्थिति नहीं हो सकती। इसमें त्रासदी का एक भी गुण विद्यमान नहीं है। इससे न तो नैतिक भावना का परितोष होता है, न करुणा और त्रास की उद्बुद्धि ही। किसी अत्यन्त खल पात्र का पतन दिखाना भी सगत नहीं है—इस प्रकार के कथानक से नैतिक भावना का परितोष तो अवश्य होगा,

*यूनानी छन्द शास्त्र में 'ऐनापीस्ट'—उस 'पद' का नाम है जिसमें लघु-गुरु-गुरु का क्रम रहता है। भारतीय छन्द शास्त्र में इसका सबसे निकटवर्ती रूप 'सगण' है।

परन्तु करुणा या त्रास का उद्बोध नहीं हो सकेगा क्योंकि करुणा तो किसी निर्दोष व्यक्ति की विपत्ति से ही जागृत होती है और त्रास समान पात्र की विपत्ति से। अतः ऐसी घटना से न करुणा उत्पन्न होगी, न त्रास। अब, इन दो सीमान्तों के बीच का चरित्र रह जाता है—ऐसा व्यक्ति जो अत्यन्त सच्चरित्र और न्यायपरायण तो नहीं है फिर भी जो अपने दुर्गुण या पाप के कारण नहीं बरन् किसी कमजोरी या भूल के कारण दुर्भाग्य का शिकार हो जाता है। यह व्यक्ति अत्यन्त विख्यात एवं समृद्ध होना चाहिए जैसे ओइदिपस,* थ्युएस्तेस† अथवा ऐसा ही कोई अन्य यगस्वी कुलीन पुरुष।

सुगठित कथानक इकहरा होना चाहिए, दोहरा नहीं—जैसी कि कुछ लोगो ने स्थापना की है। भाग्य-परिवर्तन अपकर्ष से उत्कर्ष में नहीं होना चाहिए बरन् इसके विपरीत उत्कर्ष से अपकर्ष में होना चाहिए। यह किसी दुर्गुण का नहीं बरन् किसी भयकर भूल या कमजोरी का परिणाम होना चाहिए, और पात्र या तो जैसा हम पहले कह चुके हैं वैसा होना चाहिए, या उससे अच्छा हो, बुरा नहीं। रगमच की परम्परा हमारे इस दृष्टिकोण की पुष्टि करती है। आरम्भ में कविजन किसी भी दन्तकथा को यो ही कही से ग्रहण कर उसका पुनर्कथन कर देते थे, किन्तु अब सर्वश्रेष्ठ त्रासदियाँ कुछ ही परिवारों की कथाओं पर

*ओइदिपस (ईडिपस)—अन्तर्कथा पीछे देखिए।

† थ्युएस्तेस—पलोटस और हपोदेमेआ का पुत्र। अपने भाई की स्त्री के साथ इसका अनुचित सम्बन्ध था। भाई ने प्रतिकार के उद्देश्य से इसे भोजन के लिए आमन्त्रित किया और इसी के पुत्रों का मांस खाने को दिया। जब थ्युएस्तेस को उनके पुत्र का शव दिखाया गया तो वह विस्मय होकर भाग गया। यह ऐसा नृशन कृत्य था कि पुराकथाओं के अनुसार सूर्य ने भी अपना पथ बदल दिया। अन्त में जो राज्य भाई ने छीन लिया था वह थ्युएस्तेस को मिल गया। इसी चरित्र पर आवृत करकीनस की एक रचना है। (देखिए पाद-टिप्पणी पृष्ठ ४२)।

आधृत होती है—उदाहरण के लिए आजकल वे अल्कमैओन^१, ओड-दिपूस, ओरेस्तेस, मेलेअगेर^२, थ्युएस्तेस, तेलेफस^३ या अन्य ऐसे ही लोगो की जीवन घटनाओ पर आश्रित होनी है जो किसी भयकर कृत्य के कर्त्ता या भोक्ता रहे हो ।

१ अल्कमैओन—अम्फिअरउस और एरिफ्युले का पुत्र । एक कण्ठहार के लालच से इसकी माँ ने अपने पति को हठात् थेबिअस के विरुद्ध युद्ध में भेजना चाहा । अम्फिअरउस जानता था कि मैं युद्ध से जीवित वापस न आऊँगा । उसने अपने पुत्र अल्कमैओन से कहा कि तुम अपनी माता की हत्या कर दो । उसने पिता की आज्ञा का पालन किया । दण्डस्वरूप देवताओ ने उसे पागल कर दिया । अल्कमैओन की पत्नी ने भी वही हार लेने की इच्छा की और वही अल्कमैओन की मृत्यु का भी कारण बना ।

२ मेलेअगेर—कैलिदोन के राजा ओनिउस और अलेथिआ का पुत्र । इसके जन्म के अवसर पर कुछ लोगो ने भविष्यवाणी की थी कि यह अपूर्व वीर, साहसी और बलशाली होगा । अत्रोपोस ने कहा कि जब तक एक विशेष लकड़ी जो उस समय अग्नि में जल रही थी समाप्त नहीं होगी, इसका जीवन निरापद रहेगा । यह सुनकर इसकी माँ ने वह लकड़ी उठा कर अपने पास सँभाल कर रख ली । मेलेअगेर ने अर्गोनोटूस की लडाई में भाग लिया और उस भयकर रीछ को मार डाला जो उसके पिता के देश को नष्ट-भ्रष्ट कर रहा था । रीछ का सिर इसने अतलत को भेंट कर दिया जिसने पहले-पहल उस रीछ को घायल किया था । इस पक्षपात पर उसके मामा उससे कुपित हो गये और रीछ का सिर छीनने की कोशिश करने लगे । परिणामतः इसने अपने सब मामाओ का वध कर डाला । भाइयो की मृत्यु से क्षुब्ध होकर अलेथिआ ने वह लकड़ी, जो उसके पास सुरक्षित रखी थी, आग की लपटो को मौप दी । उसके जल चुकने पर तुरन्त ही मेलेअगेर की मृत्यु हो गई ।

३ तेलेफस—म्युसिया का राजा जिसने त्रौइआ-युद्ध में जाते हुए यूनानियो के अवरोध का प्रयत्न किया । अखिल्लेस (एकिलीस) द्वारा आहत हुआ । जब इसे पता चला कि घायल करने वाला ही मुझे ठीक कर सकता है तो यह यूनानियो के शिविर में पहुँचा । इसी बीच यूनानियो को भी ज्ञात हो गया था कि हमें इसकी आवश्यकता पड़ेगी । फलतः अखिल्लेस ने अपने भाले के जग से इने नीरोग कर दिया ।

अस्तु, कला-सम्बन्धी नियमों की दृष्टि से सर्वाङ्गपूर्ण होने के लिए त्रासदी का सगठन इसी प्रकार का होना चाहिए। अतः वे लोग गलती पर हैं जो एउरिपिदेस^१ (यूरिपाइडिस) की इसीलिए निन्दा करते हैं कि उसने अपने नाटकों में—जिनमें से अनेक शोकान्तक हैं—इन सिद्धान्तों का अनुसरण किया है। जैसा कि हम पहले कह चुके हैं इसी प्रकार का अन्त ठीक होता है। इसका सबसे बड़ा प्रमाण तो यह है कि सफलतापूर्वक प्रस्तुत किये जाने पर, रगमच पर अभिनय के समय ऐसे ही नाटक सबसे अधिक कारुणिक प्रभाव उत्पन्न करते हैं। और, कवियों में कारुणिक प्रभाव की सबसे अधिक क्षमता एउरिपिदेस में ही है, चाहे अपनी विषय-वस्तु के सामान्य प्रबन्धन में वह कितना ही दोषी क्यों न हो।

दूसरी कोटि के अन्तर्गत त्रासदी का वह रूप आता है जिसे कुछ लोग प्रथम कोटि का मानते हैं। ओद्युस्सेइआ (ओडिसी) की तरह उसमें कथानक का दोहरा सूत्र रहता है—सत्पात्रों के लिए उसका अन्त एक प्रकार से होता है, दुष्पात्रों के लिए दूसरे प्रकार से। इसे प्रेक्षक-समाज की कमजोरी के कारण सबसे अच्छा समझा जाता है, क्योंकि इसकी रचना कवि प्रेक्षकों की इच्छा के अधीन होकर करता है। इससे प्राप्त आनन्द त्रासदी का सच्चा आनन्द नहीं है वरन् यह तो कामदी के उपयुक्त है जहाँ मूलकथा में वर्णित कष्टों से कष्टों शत्रु भी जैसे ओरेस्तेस और ऐगिस्थस अन्त में मित्र बन कर रगमच से जाते हैं, जहाँ न कोई वध करता है, न किसी का वध होता है।

१४. रंग-विधान

त्रास और करुणा की उद्बुद्धि रगमच के प्रसाधनों से भी की जा सकती है, किन्तु वे कृति के आन्तरिक सगठन से भी उत्पन्न हो सकते हैं—यही पद्धति अधिक सुन्दर है और कवि की उत्कृष्टता की

१. एउरिपिदेस—यूनानी त्रासदीकारों में सबसे छोटा और आधुनिक विचार-मय। इनके पात्र जीवन्त और मानव-भावनाओं से युक्त होते हैं। इसने लगभग ९० नाटक रचे।

द्योतक है। कथानक का सगठन ऐसा होना चाहिए कि प्रेक्षण के बिना भी कथा के श्रवण मात्र से ही सहृदय भय से कांप जाये और करुणाद्र्र हो उठे। ओइदिपूस की कहानी सुनने से हमारे मन पर यही प्रभाव पड़ता है। रग-विधान द्वारा यह प्रभाव उत्पन्न करना उतना कलात्मक नहीं है और वह बाह्य साधनो पर भी निर्भर है। जो रगमच के साधनो का उपयोग भयानक की नहीं वरन् विद्रूप की चेतना (भय के स्थान पर स्तम्भ) उत्पन्न करने के लिए करते हैं वे त्रासदी के प्रयोजन से नितान्त अनभिज्ञ हैं। त्रासदी से हम सभी प्रकार के नहीं वरन् उसके अपने विशिष्ट प्रकार के आनन्द की ही अपेक्षा कर सकते हैं और चूँकि यह आनन्द अनुकरण के माध्यम से करुणा और त्रास जगाकर निष्पन्न होता है अतः स्पष्ट है कि इस गुण की स्थिति घटनाओ में ही होनी चाहिए।

अब आगे हम यह विचार करेंगे कि ऐसी कौन-सी परिस्थितियाँ हैं जो भयानक और करुणाजनक होती हैं।

उदाहरण

उपर्युक्त प्रभाव उत्पन्न करने वाले कार्य-व्यापार ऐसे व्यक्तियों के बीच ही होंगे जो परस्पर मित्र हो, या शत्रु हो या उदासीन। यदि शत्रु शत्रु का वध करता है तो इस कृत्य में या उसके सकल्प में ऐसी कोई बात नहीं जो करुणा जगाये—हाँ, यातना का दृश्य अपने आप में करुणाजनक अवश्य होगा। परस्पर उदासीन व्यक्तियों के विषय में भी यही सत्य है। परन्तु, जब यह दारुण घटना ऐसे लोगो के बीच होती है जिनमें घनिष्ठता या स्नेह-सम्बन्ध हो (जैसे यदि भाई-भाई की, पुत्र पिता की, माँ बेटे की, अथवा बेटा माँ की हत्या करे या करना चाहे अथवा इसी प्रकार का कोई और कृत्य हो), तो कवि इन स्थितियों की स्पृहा कर सकता है। परम्परा सेप्राप्त दन्त-कथाओ के—जैसे ओरेस्तेस द्वारा क्ल्युतैम्नेस्त्रा^१ की और अल्कमैऑन द्वारा एरि-

१. क्ल्युतैम्नेस्त्रा—देखिए ओरेस्तेस की कथा।

पद्युल^१ की हत्या आदि के—घटना-विधान को अस्त-व्यस्त करने की आवश्यकता नहीं, परन्तु कवि को अपनी उद्भावना-शक्ति का परिचय देना चाहिए और परम्परागत सामग्री का कौशल से प्रयोग करना चाहिए। 'कौशल से प्रयोग' का क्या अभिप्राय है, इसे और स्पष्ट कर दिया जाये।

एक तो कार्य-व्यापार (कर्ता द्वारा) इच्छापूर्वक और (सम्बन्धित) व्यक्तियों का ज्ञान रहने पर भी सम्पन्न कराया जा सकता है—जैसा प्राचीन कवि करते थे। एउरिपिदेस मेदेआ^२ से इसी तरह उसके वच्चो का वध कराता है। या फिर यह दारुण कृत्य अनजाने में कराया जा सकता है—मित्रना या सम्बन्ध का उद्घाटन बाद में हो। सीफोकलेस का ओइदिपूस नामक नाटक इसका उदाहरण है। यह ठीक है कि यहाँ यह घटना नाटक की कथावस्तु का अंग नहीं है किन्तु ऐसे उदाहरण भी हैं जहाँ वह नाटक के कार्य-व्यापार के अन्तर्गत ही आती है—अस्त्युदमस^३ के 'अल्कमैओन' या 'आहत ओद्युस्सेउस'

१ एरिफ्युले—देखिए अल्कमैओन की कथा।

२ मेदेआ—यूनानी पुराकथाओं के अनुसार एक जादूगरनी, कोलखिस के राजा की पुत्री। जब जेसन कोलखिस आया तो मेदेआ से उसका प्रेम हो गया। मेदेआ की सहायता से जेसन उसके पिता द्वारा उपस्थित सब कठिनाइयों को पार करता गया और अन्ततः दोनों जेसन के पिता के देश आ गये। वहाँ भी मेदेआ ने उसकी बहुत सहायता की। दोनों को किसी कारण वाद में कोरिन्थ भाग आना पड़ा। वहाँ जेसन ने एक राजकुमारी के प्रेमपाश में फँसकर मेदेआ को छोड़ दिया। उसने बदला लेने के लिए अपने दोनों पुत्रों और ग्लडनी—राजकुमारी को मार डाला। फिर उसने थेसिअस के पिता से विवाह कर लिया। थेसिअस का प्रभाव अपने पिता पर न पड़े इसलिए उसे जहर दिलाने का पड़्यन्त्र रचा। अन्त में वह भाग कर एशिया चली गयी। एउरिपिदेस की एक त्रासदी की मुख्य पात्र।

३ अस्त्युदमस—डमोक्रनेस का शिष्य। २४० त्रासदियों का लेखक—जिनमें १५ पुरस्कृत हुई।

में तैलेगौनस^१ के उदाहरण प्रस्तुत किये जा सकते हैं। एक और तीसरी अवस्था यह हो सकती है कि सम्बन्धित व्यक्तियों का ज्ञान रहते हुए भी कृत्य किया ही जाने वाला हो किन्तु फिर किया न जाये। चौथी अवस्था यह है कि एक व्यक्ति अज्ञानवश कोई अप्रतिकार्य कर्म करने वाला हो, किन्तु उससे पहले ही वस्तु-स्थिति का उद्घाटन हो जाए। इस प्रसंग में ये ही विकल्प सम्भव हैं क्योंकि कृत्य या तो होगा या नहीं होगा—और वह या तो जान कर किया जायेगा या अनजाने में। किन्तु इन में यह स्थिति सबसे निकृष्ट है कि कोई पात्र (सम्बन्धित) व्यक्तियों को जानकर भी कृत्य करने वाला हो और फिर न करे। इससे क्षोभ होता है, करुणा नहीं, क्योंकि इसके फलस्वरूप कोई अनर्थ तो होता नहीं। इसीलिए यह स्थिति काव्य में नहीं मिलती और यदि मिलती भी है तो बहुत कम। इस प्रकार का एक उदाहरण अन्तिगोने^२ में अवश्य मिलता है जहाँ हैमोन^३ क्रेओन^४ को मारने की धमकी देता है। अगला और इससे अच्छा तरीका यह है कि कृत्य का निष्पादन हो जाये। इससे भी उत्कृष्ट यह है कि कृत्य अनजाने में किया जाये और वास्तविकता का उद्घाटन बाद में हो। ऐसी स्थिति में हमें कोई आघात नहीं पहुँचता और उधर वास्तविकता का उद्घाटन हमें आश्च-

१ तैलेगौनस—ओद्युस्सेउस का पुत्र। ईआ द्वीप में जन्म और शिक्षा पाई। अपने पिता से मिलने के लिए युवावस्था में इथाका आ रहा था पर जहाज टूट जाने के कारण न जा सका, और वही लूट-मार करने लगा। स्वयं ओद्युस्सेउस इसके दमन के लिए आया। वस्तु-स्थिति को न जानते हुए तैलेगौनस ने पिता की हत्या कर दी।

- | | | |
|--------------|---|--|
| २ अन्तिगोने— | } | अन्तिगोने—ओइदिपूस और जोकास्ता की पुत्री। |
| ३ हैमोन— | | भाइयों के बीच झगडा होने पर जब उनमें से एक |
| ४ क्रेओन— | | की मृत्यु हो गयी तो वहाँ के राजा क्रेओन की आज्ञा |

के विरुद्ध इसने उसे दफन कर दिया। इस पर क्रेओन के आदेश से यह जीवित दफना दी गयी। इसकी मृत्यु पर क्रेओन के पुत्र हैमोन ने प्राण दे दिये क्योंकि वह उसे प्यार करता था।

यन्त्रकित कर देता है। अन्तिम स्थिति सर्वश्रेष्ठ है—यथा, त्रेस्फोन्तेस^१ में मेरोपे^२ अपने पुत्र की हत्या करना ही चाहती है कि उसे पहचान लेती है और छोड़ देती है। इसी तरह ईफिगेनिया में वहन समय पर भाई को पहचान लेती है।

हेलै^३ में भी पुत्र माँ का परित्याग करना ही चाहता है कि उसे पहचान लेता है। इसीलिए, जैसा कि ऊपर कहा गया है, त्रासदी की विषय-वस्तु कुछ ही परिवारों की जीवन-गाथा से ग्रहण की जा सकती है। 'उपयुक्त' विषय का अन्वेषण करते हुए कवियों ने अपने कथानकों को कारुण्य भाव से मुद्रित कर दिया—यह सयोग मात्र था, कला-चातुर्य नहीं। अतः उन्हें ऐसे ही परिवारों का आश्रय लेना पड़ता है जिनके इतिहास में इस प्रकार की मार्मिक घटनाएँ विद्यमान हों।

अब इस विषय पर काफी कहा जा चुका है कि श्रेष्ठ कथानक कैसा होता है और घटनाओं का सगठन किस प्रकार का होना चाहिए।

१५. चरित्र

चरित्र के विषय में चार बातों पर ध्यान रखना चाहिए। पहली और सबसे महत्वपूर्ण बात यह है कि वह भद्र हो। नैतिक उद्देश्य का द्योतन करने वाला कोई भी वक्तव्य या कार्य-व्यापार चरित्र का व्यजक होगा यदि उद्देश्य भद्र है तो चरित्र भी भद्र होगा। यह गुण

१ 'त्रेस्फोन्तेस' नामक पात्र पर आधारित कृति। अरिस्तोमखस का पुत्र और पेलोपोनेसस के विजेताओं में से एक। यह और इसके दो पुत्र मेमेनिया के विद्रोह में मारे गये थे, तीसरे पुत्र ऐप्युतस ने उनकी मृत्यु का बदला लिया।

२. मेरोपे—क्युप्मेलस की पुत्री और ऐप्युतस की माता।

३. हेलै—अथमस और नेफेले की पुत्री। सास के अत्याचार से परित्राण पाने के लिए अपने पिता के घर से भाई के साथ भाग गयी। हवा में उड़ते समय उसका मन क्षुब्ध हो गया और वह समुद्र में जा गिरी। जिस स्थान पर वह गिरी उसका नाम 'हेलैस्पोण्ट' पड़ गया।

प्रत्येक वर्ग में सम्भव है। स्त्री भी भद्र हो सकती है, दास भी—यद्यपि स्त्री को कुछ निम्न स्तर का प्राणी कह सकते हैं और दास तो विल्कुल ही निकृष्ट जीव होता है। दूसरी बात ध्यान रखने की है औचित्य। पुरुष में एक विशेष प्रकार का शौर्य होता है परन्तु नारी-चरित्र में शौर्य या (नैतिक-विवेक-शून्य) चातुर्य का समावेश अनुचित होगा। तीसरे, चरित्र जीवन के अनुकूल होना चाहिए—यह गुण पूर्वोक्त 'भद्रता' और 'औचित्य' से भिन्न है। चौथी बात यह है कि चरित्र में एकरूपता होनी चाहिए। हो सकता है कि मूल अनुकार्य के चरित्र में अनेकरूपता हो, किन्तु फिर भी यह अनेकरूपता ही एकरूप होनी चाहिए। चरित्र के अहेतुक पतन का उदाहरण है ओरेस्तेस में मेनेलाउस^१, अशोभन तथा अनुचित चरित्र के उदाहरण है स्क्युल्ला^२ में ओद्युस्सेउस का क्रन्दन, और मेलनिप्पै^३ के वचन अनेकरूपता का निदर्शन अउलिस^४ में ईफिगेनिया में हुआ है—क्योंकि ईफिगेनिया का वह

१ मेनेलाउस—स्पार्टा का राजा। अगममनोन का भाई और हैलेन का सफल प्रेमी। जब प्रियम के पुत्र पेरिस ने हैलेन को चुरा लिया तो इसने हैलेन के सभी प्रेमियों को इकट्ठा किया और उसे बचाने के लिए त्रौइआ के विरुद्ध युद्ध-घोषणा कर दी। त्रौइआ की हार के बाद यह पुनः हैलेन से मिल गया।

२ स्क्युल्ला—एक परी थी। पोसीदोन इसका प्रेमी था। समुद्र का एक देवता ग्लौकस भी इससे प्रेम करता था। ईर्ष्याविश जहाँ यह नहाने जाती थी वहाँ किमी ने एक बार जादू की वूटियाँ रख दी जिसके फलस्वरूप यह चट्टान में परिवर्तित हो गयी। कीट्स ने अपनी एक कविता में इसका उल्लेख किया है।

३ मेलनिप्पै—अपोलस की एक पुत्री। नेपच्यून से इसके दो पुत्र हुए, इसीलिए इसके पिता ने क्रुद्ध होकर इसकी दोनों आँखें निकाल ली और कारागार में डाल दिया। इसके पुत्रों ने वाद में इसे कारा से मुक्त किया और नेपच्यून ने पुनः दृष्टि दी।

४ अउलिस—एपिरस पर स्थित एक प्राचीन यूनानी समुद्र-पत्तन। त्रौइआ पर अभियान करने से पूर्व यूनानी बेड़ा यहाँ एकत्रित हुआ था।

अनुनयशील रूप उसके वाद के आचार से किसी तरह मेल नहीं जाता ।

कथानक के सगठन की भाँति चरित्र-निरूपण में भी कवि को पदैव अवश्यम्भावी या सम्भाव्य को ही अपना लक्ष्य बनाना चाहिए । जैसे आवश्यक या सम्भाव्य पूर्वापरता-क्रम से एक के बाद दूसरी घटना आती है वैसे ही आवश्यकता या सम्भाव्यता-नियम के अधीन किसी विशिष्ट चरित्र के व्यक्ति को अपने विशिष्ट ढंग से ही बोलना या काम करना चाहिए । अतः स्पष्ट है कि सवृत्ति की भाँति कथानक की विवृत्ति भी कथानक में से ही उद्भूत होनी चाहिए—यान्त्रिक अवतारणा द्वारा उसे सम्पन्न कराना उचित नहीं—जैसा मेदेआ में या ईलियड के अन्तर्गत यूनानियों के प्रत्यागमन में हुआ है । यान्त्रिक अवतारणा का उपयोग तो केवल नाटक के बाहर की घटनाओं के लिए करना चाहिए—या तो उन पूर्वभूत घटनाओं के लिए जो मानव-ज्ञान की परिधि के बाहर हो, या फिर ऐसी भावी घटनाओं के लिए जिनकी सूचना पहले से देना आवश्यक हो क्योंकि देवताओं को तो हम सर्वज्ञ मानते हैं । नाटक के कार्य में कोई ऐसी बात नहीं होनी चाहिए जो विवेक-सम्मत न हो, यदि उससे किसी तरह निस्तार न हो सके तो त्रासदी की परिधि से उसे बाहर ही रखना चाहिए जैसा सॉफो-क्लेस के ओडिपस में है ।

चूँकि त्रासदी में ऐसे व्यक्तियों की अनुकृति रहती है जो सामान्य स्तर में ऊँचे होते हैं अतः उसमें श्रेष्ठ चित्रकारों का आदर्श सामने रखना चाहिए । ये चित्रकार मूल का स्पष्ट प्रत्यक्ष करने के अतिरिक्त एक ऐसी प्रतिकृति प्रस्तुत कर देते हैं जो जीवन के अनुरूप होने के साथ ही उससे कहीं अधिक सुन्दर भी होती है । इसी प्रकार कवि को भी चाहिए कि चिड़चिड़े, आलसी या अन्य दोष-युक्त व्यक्ति का चित्रण करते समय जातिगत प्ररूप की रक्षा तो करे किन्तु साथ ही उसके चरित्र को और भी उदात्त बना दे । अर्थात्

और होमेरस (होमर) ने अखिल्लेस^१ (एकिलीस) का इसी प्रकार चित्रण किया है ।

इस प्रसंग में कवि को इन्ही नियमों का पालन करना चाहिए । इसके अतिरिक्त उसे ऐन्द्रिय-प्रसादन के उन साधनों की भी उपेक्षा नहीं करनी चाहिए जो काव्य के अनिवार्य अंग न होकर भी उसके सहचारी अवश्य हैं । इसमें भी भूल होने की बड़ी सम्भावना रहती है । पर इस सम्बन्ध में हमारे प्रकाशित प्रबन्धों में बहुत-कुछ लिखा जा चुका है ।

अभिज्ञान क्या है इसकी व्याख्या हम पहले ही कर चुके हैं । अब हम उसके भेदों का वर्णन करेंगे ।

१६. अभिज्ञान के भेद

पहला भेद है चिह्नों के द्वारा अभिज्ञान यह सबसे कम कलात्मक है पर विदग्धता के अभाव में इसका ही सबसे अधिक प्रयोग किया जाता है । इन चिह्नों में से कुछ जन्मजात होते हैं—यथा पृथ्वी से उत्पन्न (धीवी) जाति के मनुष्यों के शरीरों पर अकित बछे का चिह्न, अथवा 'तारों के चिह्न' जिनका उल्लेख करकीनस^२ ने अपने 'थ्युएस्तेस' में किया है । दूसरे चिह्न जन्म के बाद धारण किये जा सकते हैं—इनमें शरीर के निशान भी हो सकते हैं जैसे घाव के चिह्न आदि, और बाह्य उपकरण भी जैसे कठहार, या कोई छोटी नौका आदि जिसके द्वारा 'त्युरो' (टायरो) में रहस्य का उद्घाटन होता है । इनका उपयोग भी कौगल-सापेक्ष है । व्रण-चिह्न के आधार पर

१ अखिल्लेस—त्रोइआ-महायुद्ध में यूनान के पक्ष का सबसे प्रमुख योद्धा । शैशव काल में इसकी माँ ने इसे एडी पकड़ कर स्टाइक्स में डाल दिया था । इस प्रकार इसका समूचा शरीर तो अत्यन्त बलिष्ठ हो गया था, केवल एड़ियाँ दुर्बल रह गयी । त्रोइआ-महायुद्ध में पेरिस ने इसकी एडी पर आघात किया और इसी घाव के फलस्वरूप डमकी मृत्यु हुई ।

२ करकीनस—मेसिडोन में फिलिप के समय का एक त्रासदीकार ।

ओद्युस्सेउस का अभिज्ञान घाय एक तरह से करती है और डोम दूसरी तरह से । अभिज्ञान-चिह्नो का प्रयोग व्यक्त रूप से प्रमाण के लिए करना—वास्तव में ऐसे चिह्नो के द्वारा या इनके बिना किसी प्रकार का औपचारिक प्रमाण प्रस्तुत करना—अभिज्ञान का उतना कलात्मक ढग नहीं है । इसमें अच्छा ढग तो यह है कि अभिज्ञान का कार्य घटना-चक्र के द्वारा सम्पन्न हो—जैसे ओद्युस्सेइआ के स्नान-दृश्य में होता है ।

इसके बाद 'अभिज्ञान' के वे भेद आते हैं जिनका आविष्कार कवि मनमाने ढग से कर लेता है और इसलिए जिनमें कला का अभाव होता है । उदाहरण के लिए ईफिगेनिया में ओरेस्तेस स्वयं कहता है कि मैं ओरेस्तेस हूँ । ईफिगेनिया तो अपने आपको पत्र द्वारा प्रकट करती है पर ओरेस्तेस स्वयं कह कर, और ओरेस्तेस जो कुछ कहता है वह कथानक की आवश्यकता नहीं है, कवि की इच्छा है । इस प्रकार यह दोष भी उसी से मिलता-जुलता है, जिस का ऊपर उल्लेख किया गया है, क्योंकि यो तो ओरेस्तेस अपने साथ अभिज्ञान-चिह्न भी तो ला सकता था । सौफोक्लेस के तेरेउस^१ में 'ढरकी की आवाज़' (वौइस आफ दी गटिल) भी ऐसा ही उदाहरण है ।

अभिज्ञान का तीसरा प्रकार स्मृति पर निर्भर है जब कि किसी वस्तु के दर्शन से मन में कोई भाव जागृत हो जाता है—जैसे दिकए-ओजेनेस के क्युप्रिअन्स में नायक चित्र को देख फूट-फूट कर रोने लगता है, या 'अल्किनोउस-सम्बन्धी वीर गीत' में ओद्युस्सेउस वीणा-वादन सुन अतीत की याद कर रो उठता है—और इस तरह अभिज्ञान हो जाता है ।

चौथा प्रकार है वितर्क द्वारा अभिज्ञान : जैसे

१ तेरेउस—थ्रेस का एक शासक । इसने एथेन्स-नरेग की पुत्री प्रोग्ने से विवाह किया और उसके विरुद्ध युद्ध में सहायता भी दी । इनी के चरित्र पर आवृत्त कृति ।

खोएफोराइ^१ में 'कोई ऐसा व्यक्ति आया है जिसकी आकृति मुझसे मिलती है और मुझसे यदि किसी की आकृति मिलती है तो ओरेस्तेस की—इसलिए ओरेस्तेस ही आया है ।'

सोफिस्ट पोल्युइदुस^२ के नाटक में ईफिगेनिया को भी इसी प्रकार रहस्य की अवगति होती है । ओरेस्तेस का यह सोचना और कहना स्वाभाविक ही था "आखिर मुझे भी अपनी बहन की तरह बलिवेदी पर प्राण देना पड़ा ।" इसी प्रकार थेओदेक्तेस^३ के त्युदेउस में पिता कहता है "मैं अपने पुत्र को ढूँढने आया था और यहाँ अपने ही प्राणों पर आ बनी ।" फिनेइदाइ^४ में स्त्रियाँ स्थान विशेष को देखकर समझ लेती हैं कि उनके भाग्य में क्या वदा है "यही हमारे प्राणों का अन्त होगा क्योंकि यही हम आश्रय-विहीन हुई थी ।" अभिज्ञान का एक मिश्र प्रकार भी होता है जिसके अन्तर्गत कोई एक चरित्र कुछ गलत निष्कर्ष निकाल लेता है जैसे 'सन्देशवाहक के भेष में ओद्युस्सेउस' में* । 'क' ने कहा (ओद्युस्सेउस के अतिरिक्त) अन्य कोई धनुष

१ खोएफोराइ—अगममनोन, क्ल्युतैम्नेस्त्रा और ओरेस्तेस की कथा पर आवृत ऐस्व्युलस की सबसे महान् एव अन्तिम कृति । इसका रचना-काल ४८५ ई० पू० है—तभी यह कृति पुरस्कृत भी हुई थी । इसमें तीन त्रासदियाँ एक ही में सग्रथित हैं—इसके अतिरिक्त इस प्रकार की कोई भी अन्य यूनानी कृति (ट्राइलॉजी) अब उपलब्ध नहीं ।

२ पोल्युइदुस का उल्लेख अरस्तू के प्रस्तुत प्रसंग के अतिरिक्त और कहीं भी नहीं मिलता ।

३ थेओदेक्तेस—एक यूनानी वक्ता और कवि । इसने चालीस त्रासदियों के अतिरिक्त अन्य ग्रन्थ भी लिखे थे जो अप्राप्य हैं । यह कवि अपूर्व स्मरण-शक्ति से सम्पन्न था । त्युदेउस थेओदेक्तेस की ही एक कृति का नाम है ।

४ फिनेइदाइ—(फिनिसियाई रमणियाँ)—एउरिपिदेस की एक त्रासदी का नाम । इसकी रचना ४१३ ई० पू० के पश्चात् हुई ।

*इस अभिज्ञान का एक सदृश प्रकार भी है जो सामाजिकों की भ्रान्ति पर आवृत रहता है—जैसे 'सन्देशवाहक के भेष में ओद्युस्सेउस' में । काव्य में कवि यह धारणा उत्पन्न करता है कि धनुष पर ओद्युस्सेउस के अतिरिक्त

को नहीं चढ़ा सकता ।” अतएव ‘ख’ (अर्थात् छद्मवेगी ओद्युस्सेउस) ने यह सोचा कि ‘क’ धनुष को पहचान लेगा, जिसे उसने वास्तव में देखा नहीं था । और इस आधार पर अभिज्ञान सम्पन्न कराना कि ‘क’ धनुष को पहचान लेगा दुष्ट तर्क है ।

सर्वश्रेष्ठ अभिज्ञान वह है जो घटनाओं में से ही उद्भूत होता है—जहाँ आश्चर्यजनक रहस्योद्घाटन स्वाभाविक साधनों से ही होता है । सौफोकलेस के ओद्युस्सेउस में ऐसा ही हुआ है और ईफिगेनिया में भी—क्योंकि ईफिगेनिया के मन में पत्र भेजने की इच्छा होना स्वाभाविक ही था । इस तरह अभिज्ञान-चिह्नो और ‘रक्षायत्रो’ द्वारा अस्वाभाविक साधनों से मुक्ति मिल सकती है । इसके बाद दूसरा स्थान वितर्क-अभिज्ञान का है ।

१७ कल्पना

कथानक का सगठन और उचित शब्दावली में उसकी अभिव्यक्ति करते समय जहाँ तक हो सके कवि को दृश्य अपनी आँखों के सामने रखना चाहिए । इस तरह प्रत्येक वस्तु का अत्यन्त स्पष्ट रूप में साक्षात्कार करने से—मानो समस्त कार्य-व्यापार ही आँखों के सामने हो—कवि पर यह प्रकट हो जायेगा कि कौन-कौन से तथ्य कार्य-व्यापार के अनुकूल हैं, और किसी प्रकार की असंगति रह जाने की सम्भावना बहुत कम हो जायेगी । करकीनस^१ के दोषों को देखकर स्पष्ट हो जाता है कि यह नियम कितना आवश्यक है ।

कोई प्रत्यक्षा नहीं चढ़ा सकता—यह पूर्वपक्ष है जिसे मन में रखकर हम आगे चलते हैं, विशेषकर इसलिए कि ओद्युस्सेउस कहता है, “मैं धनुष को चढ़ा दूँगा”; यद्यपि उसने धनुष देखा नहीं था । भ्रान्ति यह है कवि हमें यह सोचने की प्रेरणा देता है कि ओद्युस्सेउस इन तरह अपने आपको प्रकट करेगा परन्तु वस्तुतः वह इस कार्य को दूसरी तरह सम्पन्न कराता है । (पॉट्स-कृत अनुवाद के आधार पर)

१. करकीनस—देखिए पाद-टिप्पणी, पृष्ठ ८२

‘अम्फिअरउस’^१ मन्दिर से प्रस्थान कर चुका था’ जिसने दृश्य को अपनी आँखों के सामने नहीं रखा उससे यह तथ्य छूट गया। किन्तु अभिनय के समय कवि के इस प्रमाद पर प्रेक्षक क्षुब्ध हो गये और मंच पर नाटक असफल रहा।

कवि को नाटक की रचना में यथाशक्ति उपयुक्त भूमिकाओं तथा चेष्टाओं का चित्रण करना चाहिए। जो कवि भाव की अनुभूति करके लिखता है उसी का सबसे अधिक प्रभाव पड़ता है क्योंकि उसकी अपने पात्रों के साथ सहज सहानुभूति होती है। क्षोभ और क्रोध का स्वयं अनुभव करने वाला कवि ही पात्रगत क्षोभ और क्रोध को जीवन्त रूप में अभिव्यक्त कर सकता है। अतः काव्य-सृजन के लिए कवि में प्रकृति-दत्त प्रतिभा अथवा ईषत् विक्षेप आवश्यक है। पहली स्थिति में कवि किसी भी चरित्र के साथ तादात्म्य कर सकता है और दूसरी में वह ‘स्व’ की भूमिका से ऊपर उठ जाता है।

उपाख्यानों का नियोजन

जहाँ तक कथावस्तु का प्रश्न है—चाहे वह ख्यात हो या उन्पाद्य-कवि को सबसे पहले एक सामान्य रूपरेखा तैयार कर लेनी चाहिए और फिर उसमें उपाख्यानों का समावेश तथा विवरण-विस्तार करना चाहिए। सामान्य रूप-रेखा का उदाहरण ‘ईफिगेनिया’ से प्रस्तुत किया जा सकता है। एक युवती कन्या की बलि होने वाली है, वह बलि-कर्ताओं की आँखों के सामने से रहस्यपूर्ण ढंग से तिरोहित हो जाती है, उसे एक अन्य देश में स्थानांतरित कर दिया जाता है जहाँ पर अज-

१ अम्फिअरउस—ग्रีกनी पुराकथाओं में अदरस्तुस का बहनोई। अदरस्तुस थीवों के विरुद्ध आरगाइव अभियान का अग्रणी था। अम्फिअरउस उसमें भाग नहीं लेना चाहता था क्योंकि वह जानता था कि वह नष्ट हो जायगा। वह छिप गया परन्तु पोल्युनिकेम के प्रलोभनों में आकर उसकी पत्नी एरिफ्युले ने उसका पता बता दिया। थीव्स में आरगाइव सेनानियों के पलायन में अम्फिअरउस और उसका रथ पृथ्वी के गर्भ में समा गये।

नदी को देवी की भेट चढ़ा देने की प्रथा है। यह कार्य-भार उसे सौंपा जाता है, कुछ समय पञ्चात् सयोग से उसका अपना भाई ही वहाँ पहुँच जाता है। आकाशवाणी ने किसी कारणवश उसे वहाँ जाने के लिए प्रेरित किया था—यह तथ्य नाटक की सामान्य रूप-रेखा के बाहर है। उसके वहाँ आने का प्रयोजन भी कार्य-व्यापार का अंग नहीं है। किन्तु वह आता है, वन्दी कर लिया जाता है और जब बलि होने ही वाली है तो उसके शब्दों से यह रहस्य खुल जाता है कि वह कौन है। अभिज्ञान की विधि या तो एउरिपिदेस की जैसी हो सकती है या पोल्याइडुस की जैसी जिसके नाटक में वह बड़े स्वाभाविक ढंग से कह उठता है “मेरी बहन के ही नहीं, मेरे भाग्य में भी इसी तरह बलि होना ब्रदा था,” और उस उक्ति के कारण उसके प्राण बच जाते हैं।

इसके बाद, एक बार नाम दे दिये जाने पर, उपाख्यानो का यथा-स्थान समावेश करना रह जाता है। यह ध्यान रखना आवश्यक है कि वे कार्य से सम्बद्ध हों। उदाहरण के लिए ओरेस्तेस विक्षेप के कारण वन्दी बनाया गया और अघमर्षण सस्कार द्वारा उसकी मुक्ति हुई। नाटक में उपाख्यान छोटे-छोटे होते हैं, पर महाकाव्य का विस्तार इन्हीं के कारण होता है। इसी प्रकार ओद्युस्सेइआ की कथा का भी विक्षेप में वर्णन हो सकता है। एक पुरुष विगेष अनेक वर्ष तक प्रवास करता है, पोसेइदोन^१ उस पर कड़ी निगरानी रखता है और वह बिल्कुल निस्सहाय हो जाता है। उधर, उसका घर नष्ट-भ्रष्ट हो जाता है। उसकी पत्नी के प्रेमी सारी सम्पत्ति नष्ट कर रहे हैं और उसके पुत्र के विरुद्ध पड़्यन्त्र रच रहे हैं। तूफान में फँसने के बाद भी अन्त में वह किसी तरह बच कर घर पहुँच जाता है, कुछ लोगों को

१ पोसेइदोन—रोमी इसे नेपच्यून के नाम से पुकारते थे। यूनानी पुरा-कथाओं के अनुसार यह करोनॉस का पुत्र था। पिता के राज्य में से कुछ समुद्र-भाग इसे भी मिला था। अपोलो के साथ मिलकर त्राइआ की दीवार का निर्माण इसने भी किया था। त्राइआ-निवानियो का यह शत्रु था।

अपना परिचय देता है, शत्रुओं पर स्वयं आक्रमण करता है, उनका वध कर डालता है और आप बच आता है। यही कथानक का सार है, शेष उपाख्यान है।

१८ संवृति और विवृति

प्रत्येक त्रासदी के दो भाग होते हैं—संवृति और विवृति या निगति। कार्य-व्यापार के बाहर की घटनाएँ प्रायः उसके अपने किसी भाग से संयुक्त हो कर संवृति की सृष्टि करती हैं, शेष विवृति होती है। संवृति से मेरा तात्पर्य ऐसे समस्त कथा-भाग से है जिसका विस्तार कार्य-व्यापार के आरम्भ से उस प्रसंग तक होता है जहाँ कथानायक के उत्कर्ष या अपकर्ष की ओर मोड़ लेती है। विवृति का विस्तार इस परिवर्तन के आरम्भ से (कथा के) अन्त तक होता है। इस प्रकार, थेओदेक्तेस की कृति ल्युन्केउस में संवृति के अन्तर्गत उन घटनाओं के अतिरिक्त जो नाटकारम्भ से पहले ही घटित हुई हैं और जिनकी केवल सूचना भर नाटक में मिलती है, बालक के बन्दीकरण और फिर (उसके माता-पिता के बन्दीकरण)* के प्रसंग आते हैं। हत्या के अभियोग से अन्त तक का भाग विवृति के अन्तर्गत है।

त्रासदी के भेद

त्रासदी चार प्रकार की होती है—(१) जटिल—जो पूर्णतः स्थिति-विपर्यय और अभिज्ञान पर निर्भर होती है। (२) करुण—जिसका प्रेरक हेतु आवेग होता है—जैसे आइअक्स^१ और

*वाईवाटर के अनुवाद के आधार पर। इस पाठ को बुचर ने श्रुति मान कर छोड़ दिया है।

१ आइअक्स—सलामिस के राजा का पुत्र। त्रौइआ के आक्रान्ता यूनानियों में अखिल्लेस के बाद सबसे पराक्रमी योद्धा। अखिल्लेस की मृत्यु के बाद उसके शस्त्रों के लिए इसमें और ओद्युस्सेउस में प्रतिस्पर्धा हुई। ओद्युस्सेउस को वे शस्त्रास्त्र मिल जाने पर यह अत्यन्त विक्षिप्त-सा हो गया और अन्त में छुरा भोक कर इसने आत्मघात कर लिया। उक्त चरित्र पर आवृत कृति।

इक्सीऔन^१ से सम्बद्ध त्रासदियाँ । (३) नैतिक—(जहाँ प्रेरक हेतु नैतिक होता है) यथा पिथियोतिदेस और पेलेउस^२ और (४) सरल । यहाँ हम उस विशुद्ध दृश्यात्मक तत्त्व को सम्मिलित नहीं कर रहे जिसके उदाहरण फोरकिदेस, प्रोमेथेउस^३ तथा अन्य ऐसे नाटकों में उपलब्ध होते हैं जिनमें पाताल-लोक के दृश्य रहते हैं । कवि को अपनी रचना में यथाशक्ति सभी काव्य-तत्त्वों के समावेश का प्रयत्न करना चाहिए, यदि यह न हो सके तो अधिक से अधिक तत्त्वों का—विशेषकर ऐसे तत्त्वों का जो सर्वाधिक महत्वपूर्ण हैं । आज की कुतर्कपूर्ण आलोचना को देखते हुए तो यह और भी आवश्यक है । अब तक अपने-अपने क्षेत्र में श्रेष्ठ कवि हुए हैं पर आज का आलोचक प्रत्येक कवि से ही यह अपेक्षा करता है कि वह अन्य सभी कवियों से उनके अपने विशिष्ट क्षेत्रों में भी अधिक सिद्धि प्राप्त करे ।

किसी त्रासदी के समान या भिन्न होने की जब हम चर्चा करें तो सबसे अच्छी कसौटी कथानक को ही मानना चाहिए । जहाँ सवृत्ति

१. इक्सीऔन—थेस निवासी । इसने दिया से विवाह किया किन्तु जब उसका पिता वधू का मूल्य माँगने आया तो इसने षड्यन्त्र कर उसे घबकते अग्नि-कुंड में डलवा दिया । जब लोगो ने इसे पातक से मुक्त करने से इन्कार कर दिया तो यह जेउस की शरण में गया । किन्तु वहाँ भी इसने किसी का शील भ्रष्ट किया जिसके दण्ड-स्वरूप इसे पाताल में जलते हुए पहिये के साथ बाँध दिया गया ।

२. पेलेउस—ईकस का पुत्र । किसी हत्या के दोष में यह इओलकोस चला गया जहाँ के राजा इकेस्तस ने इसे पवित्रता प्रदान की । इकेस्तस की रानी इससे प्रेम करने लगी पर बाद में किसी कारण से क्रुद्ध होकर उसी ने इसे राजा के हाथ सौंप दिया । राजा ने हिंस्र पशुओं द्वारा इसका वध करने की चेष्टा की परन्तु यह बच गया । अन्त में इसका जलपरी यितेम से प्रेम हुआ और दोनों के संयोग से अखिल्लेस का जन्म हुआ ।

३. प्रोमेथेउस—त्युतेन और क्लेमेन का पुत्र । इसने मिट्टी से आदमी बनाये । जब जेउस ने इसे अग्नि देने से इन्कार किया तो उसके अत्याचार से तग आ कर स्वर्ग से आग चुरा लाया । अपनी बनाई सृष्टि को इसने अनेक कलाएँ सिखायीं ।

और विवृति एक-सी हो वहाँ समानता होती है । अनेक कवि ग्रन्थियाँ डालने में सिद्धहस्त होते हैं पर खोलने में कुशल नहीं होते । किन्तु (सफल) कवि के लिए दोनों ही कलाओं में दक्षता आवश्यक है ।

निषेध

कवि को एक बात का स्मरण रखना चाहिए—और उसका निर्देश प्रायः किया जा चुका है वह यह कि महाकाव्य के वस्तु-विधान को त्रासदी का रूप नहीं देना चाहिए । महाकाव्य के वस्तु-विधान से मेरा अभिप्राय है जिसमें अनेक कथानक हो—उदाहरण के लिए जैसे ईलियड की सम्पूर्ण कथा-वस्तु को लेकर त्रासदी लिखने का प्रयत्न किया जाये । महाकाव्य में, उसके विस्तार के कारण, प्रत्येक भाग के समुचित प्रसार के लिए अवकाश रहता है । नाटक में इसका परिणाम कवि की आशा से सर्वथा भिन्न होता है । इसका प्रमाण यह है कि जिन कवियों ने एउरिपिदेस की तरह 'त्रौइआ-पतन' के अश न लेकर सम्पूर्ण कथा को नाट्य-रूप देने का प्रयत्न किया है, अथवा ऐस्ख्युलस के समान नीओबे^१ की कथा का कोई विशेष अश न लेकर सम्पूर्ण कथा को ही ग्रहण किया है, उन्हें रगमच पर या तो घोर विफलता मिली है या अत्यल्प सफलता । अगथोन तक के विषय में भी सर्वविदित है कि उसकी विफलता का कारण यही एक दोष है । किन्तु स्थिति-विपर्यय में उसने लोक-रुचि की तुष्टि के प्रयत्न में अद्भुत कौशल का परिचय दिया है । ऐसा कारुणिक प्रभाव उत्पन्न करने में जो नैतिक भावना का परितोष करे । सिस्युफस^२ जैसा चतुर किन्तु दुष्ट व्यक्ति

१ नीओबे—यूनानी पुराकथाओं में थेबेस के राजा अम्फिओन की पत्नी । इसके वारह सन्ताने हुई । इसका इसे इतना गर्व हुआ कि इसने देवी लेतो का उपहास किया क्योंकि उसके केवल दो सन्तानें थी । इस पर उसने अपने पुत्र अपोलो और पुत्री अरतेमिस को उत्तेजित कर उन सब को मरवा डाला । नीओबे पापाण-मूर्ति में परिवर्तित हो गई ।

२ सिस्युफस—कोरिन्थ का राजा , यह अपनी घूर्तता के लिए प्रसिद्ध था ।

जब मुह की खाता है अथवा कोई गूर किन्तु खल पात्र पराजित होता है तो ऐसा ही प्रभाव उत्पन्न होता है । इस प्रकार की घटना अगर्थीन द्वारा प्रस्तुत 'सम्भाव्य' की परिभाषा के अनुसार ही सम्भाव्य हो सकती है जिसका कथन है कि 'ऐसी बहुत-सी घटनाएँ भी सम्भाव्य हैं जो सम्भाव्यता के विपरीत हो ।'

वृन्दगान को भी नाट्याभिनय के अन्तर्गत ही मानना चाहिए । वह सम्पूर्ण नाटक का ही एक अभिन्न अंग होना चाहिए और 'कार्य-व्यापार' में उसका योगदान रहना चाहिए—एउरिपिदेस के नहीं वरन् सौफोक्लेस के वृन्दगान की भाँति । परवर्ती कवियों के वृन्दगान का अपने नाट्य-विषय से भी उतना ही कम सम्बन्ध होता है जितना किसी अन्य त्रासदी की कथावस्तु से । इसलिए वे विष्कम्भक की तरह प्रस्तुत किये जाते हैं—यह परम्परा सबसे पहले अगर्थीन से आरम्भ हुई । इस प्रकार के वृन्द-गान का समावेश करने और किसी वक्तव्य अथवा पूरे के पूरे अंक का भी एक नाटक से उठा कर दूसरे में अन्तर्भाव कर देने में भेद ही क्या है ?

१९. विचार

१९ अब भाषा और विचार का विवेचन करना शेष है—त्रासदी के अन्य अंगों का विवेचन हो ही चुका है । जहाँ तक विचार का प्रश्न है यहाँ भी हम उन्हीं स्थापनाओं को स्वीकार कर सकते हैं जो मैं 'भाषण-शास्त्र' में कर चुका हूँ । इस विषय का सम्बन्ध वस्तुतः उसी से है । विचार के अन्तर्गत ऐसा प्रत्येक प्रभाव आ जाता है जो वाणी द्वारा उत्पन्न होता हो । इसके उपविभाग हैं—प्रमाण और प्रतिवाद, करुणा, त्रास, क्रोध आदि भावों की उद्बुद्धि, अतिमूल्यन और अवमूल्यन । अब यह स्पष्ट है कि जब कवि का उद्देश्य करुणा, त्रास, महत्ता अथवा सम्भाव्यता की भावना जागृत करना हो तो नाट्य-घटनाओं के प्रति भी वैसा ही दृष्टिकोण होना चाहिए जैसा नाट्य-सम्भाषणों के प्रति । भेद केवल इतना है कि घटनाओं को बिना शान्दिक व्याख्या के स्वयं मुखर होना चाहिए जबकि उक्ति का अभीष्ट प्रभाव

वक्ता द्वारा और उस उक्ति के फलस्वरूप ही उत्पन्न होना चाहिए । यदि विचार की अभिव्यक्ति वक्ता के कथन से सर्वथा निरपेक्ष हो तो वक्ता का काम ही क्या रहा ?

भाषा

अब भाषा को ले । इस विवेचन के एक भाग का सम्बन्ध उच्चारण की रीतियों से है । परन्तु यह क्षेत्र वक्तृत्व-कला और वक्तृत्व-शास्त्र के पण्डितों का है । उदाहरण के लिए उसमें इन सब बातों का समावेश है कि आदेश, प्रार्थना, वक्तव्य, धमकी, प्रश्न, उत्तर आदि का स्वरूप क्या है । इन बातों के जानने-न-जानने से कवि की कला पर कोई विशेष आँच नहीं आती । यथा—होमेरस (होमर) के विरुद्ध प्रोटगोरस^१ के इस दोषारोपण को कौन स्वीकार कर सकता है कि 'देवि ! रौद्र गान गाओ' वाक्य में आदेश का स्वर है जब कि कवि का उद्देश्य है प्रार्थना करना । उसका तर्क है कि किसी से कोई काम करने या न करने के लिए कहना आदेश है । अतः इस विवेचना को हम छोड़ सकते हैं—इसका सम्बन्ध अन्य कला से है, काव्य से नहीं ।

२०. भाषा के अंग

भाषा के सामान्यतः निम्नोक्त अंग होते हैं—वर्ण, मात्रा, सयोजक शब्द, सज्ञा, क्रिया, विभक्ति या कारक, वाक्य अथवा पदोन्वय ।

वर्ण एक अविभाज्य ध्वनि को कहते हैं पर प्रत्येक ऐसी ध्वनि वर्ण नहीं होती, केवल वही ध्वनि वर्ण होती है जो किसी (सार्थक) ध्वनि-समूह का अंग बन सके । पशु भी अविभाज्य ध्वनियों का उच्चारण करते हैं पर मैं उनमें से किसी को वर्ण नहीं कहता । मैं जिस ध्वनि की

१ प्रोटगोरस—यूनानी दार्शनिक । अपने एक ग्रन्थ में इसने ईश्वर की सत्ता मानने से इन्कार किया था । फलतः इसमें — कृति एक सार्व-जनिक सभा में जला दी गयी और इसे गर्हणीय व्यक्ति समझ कर देश से निर्वासित कर दिया गया ।

वात कर रहा हूँ वह या तो स्वर हो सकती है अथवा अन्तःस्थ या स्पर्श । स्वर वह है जिसका उच्चारण ओष्ठ या जिह्वा के ससर्ग के बिना हो सके । अन्तःस्थ वह है जो ओष्ठ या जिह्वा के ससर्ग से उच्चारित किया जाता है—जैसे स् और र् । स्पर्ग-वर्ण वह है जिसकी इस प्रकार के ससर्ग के बाद भी अपनी कोई ध्वनि नहीं होती किन्तु स्वर के साथ संयुक्त हो जाने पर उसकी ध्वनि सुनायी पड़ने लगती है—जैसे ग्, द् । इनके भेद इस आधार पर किये जाते हैं कि इन्हें बोलते समय मुख की क्या अवस्था होती है और इनका उच्चारण कहाँ से होता है, ये महाप्राण हैं या मृदु, दीर्घ या ह्रस्व, इनका नाद तीव्र है या गम्भीर अथवा मध्यवर्ती । इसका विस्तृत विवेचन पिंगल-शास्त्र के आचार्यों का काम है ।

मात्रा स्पर्श और स्वर से मिलकर बनी हुई अर्थहीन ध्वनि है—‘ग्र’, बिना ‘अ’ के भी मात्रा है, ‘अ’ मिला कर भी —‘ग्र’ । पर इन विभेदों का विश्लेषण भी पिंगल-शास्त्र के अन्तर्गत आता है ।

संयोजक शब्द वह अर्थहीन ध्वनि है जो कई ध्वनियों के मिल कर एक सार्थक ध्वनि का रूप धारण करने में न तो साधक होती है, न बाधक, यह वाक्य के मध्य या अन्त में कही भी हो सकता है; अथवा संयोजक शब्द वह अर्थहीन ध्वनि है जो कई सार्थक ध्वनियों के समुदाय को एक सार्थक ध्वनि में परिणत करने की क्षमता रखता हो जैसे—‘अम्फि’, ‘पेरि’, आदि में, अथवा संयोजक शब्द वह अर्थहीन ध्वनि है जो वाक्य के आदि, अन्त या विभाग की द्योतक हो, किन्तु वाक्य के आरम्भ में जिसकी स्थिति शुद्ध न मानी जाये यथा—‘मेन्’ में ‘ए’, एतोइ में ‘इ’, ‘दे’ में ‘ए’ आदि ।

सज्ञा वह सश्लिष्ट सार्थक ध्वनि है जो काल-वाचक न हो और जिसका कोई भी अवयव अपने आप में सार्थक न हो क्योंकि युग्म या समस्त पदों में हम उसके अवयवों का प्रयोग इस प्रकार नहीं करते मानो वे अपने में सार्थक हों । थेओदोरस (देव-दत्त) में ‘दोरस’ अर्थात् ‘दान’ (प्रसाद)] का अपने आप में कोई अर्थ नहीं है ।

क्रिया काल-वाचक सश्लिष्ट सार्थक ध्वनि है, सज्ञा की भाँति इसका भी कोई अवयव अपने आप में सार्थक नहीं होता। 'मनुष्य' अथवा 'श्वेत' में 'कब' (काल) का भाव निहित नहीं है किन्तु 'वह चलता है' अथवा 'वह चला' में वर्तमान या भूत काल का द्योतन होता है।

विभक्ति सज्ञा और क्रिया दोनों में ही होती है तथा 'का' 'को' आदि सम्बन्ध या वचन—एक या अनेक जैसे 'मनुष्य' या 'मनुष्यो'—को व्यक्त करती है, अथवा वास्तविक व्यवहार की रीति या लहजे को—यथा प्रश्न या आदेश को। 'क्या वह गया?' और 'जाओ' इसी प्रकार के क्रियागत विकार हैं।

वाक्य या पदोच्चय ऐसी सश्लिष्ट सार्थक ध्वनि का नाम है—जिसके कम-से-कम कुछ अवयव अपने आप में सार्थक होते हैं। प्रत्येक वाक्य या पदोच्चय में, क्रिया या सज्ञा का होना आवश्यक नहीं—क्रिया के बिना भी काम चल सकता है, उदाहरण के लिए 'मानव की परिभाषा', फिर भी उसमें कोई न कोई सार्थक अवयव सदैव रहना चाहिए जैसे 'चलने में' या 'क्लेओन का पुत्र क्लेओन' में। वाक्य या पदोच्चय में दो प्रकार की अन्विति हो सकती है—या तो वह एक अर्थ को द्योतित करता है या परस्पर-सम्बद्ध विभिन्न अवयवों से सघटित होता है 'ईलियड' विभिन्न भागों के परस्पर संयोजन के कारण एक है और 'मानव की परिभाषा' द्योतित अर्थ की एकता के कारण।

२१ शब्दों के प्रकार

शब्द दो प्रकार के होते हैं—सरल एवं यौगिक। सरल से मेरा अभिप्राय उन शब्दों से है जो निरर्थक तत्त्वों से घटित होते हैं जैसे—'गि', यौगिक या समस्त से तात्पर्य उन शब्दों से है जो या तो सार्थक और निरर्थक तत्त्वों से मिलकर बने हों (यद्यपि पूरे शब्द में यह भेद नहीं रहता*) या ऐसे तत्त्वों से जिनमें दोनों ही सार्थक

*देखिए—अंग्रेजी अनुवाद 'वाईवाटर'—कृत।

हो। इसी प्रकार तीन, चार या अनेक तत्त्वों से बने हुए शब्द भी हो सकते हैं। बहुत से मस्सिली शब्द इस प्रकार के हैं—यथा हमी-काईकौ-क्सन्थस (पिता-घोस-उपासक)।

शब्द या तो प्रचलित होता है या अपरिचित अथवा लाक्षणिक, आलंकारिक, नवनिर्मित, व्याकुचित, संकुचित या परिवर्तित।

प्रचलित अथवा प्रामाणिक शब्द वह है जो किसी प्रदेश में सामान्यतः प्रयुक्त किया जाता हो, अपरिचित शब्द वह है जो किसी अन्य देश में प्रयुक्त होता हो। अतः यह स्पष्ट है कि एक ही शब्द एक साथ प्रचलित और अपरिचित दोनों प्रकार का हो सकता है किन्तु एक ही प्रदेश के निवासियों के लिए नहीं। 'सिग्युनोन' (भाला) शब्द क्युप्रिआइयो (साइप्रस-वासियों) के लिए प्रचलित है पर हमारे लिए अपरिचित।

लक्षणा किसी वस्तु पर इतर सजा का आरोप है जो जाति से प्रजाति, प्रजाति से जाति, प्रजाति से प्रजाति पर या साम्य अर्थात् समानुपात के आधार पर हो सकता है। जाति से प्रजाति पर 'मेरा जहाज वहाँ खड़ा है'—क्योंकि लगर डालना भी खड़े रहने का ही एक उपभेद (प्रजाति) है। प्रजाति से जाति पर : ओद्युस्सेउस ने वास्तव में सहस्रो सत्कृत्य किये हैं—क्योंकि सहस्रो विपुल संख्या का ही एक उपभेद (प्रजाति) है और यहाँ सामान्य रूप से बहुत बड़ी संख्या का द्योतन करने के लिए ही इसका प्रयोग हुआ है। प्रजाति से प्रजाति पर : 'लोहे की तलवार के द्वारा प्राण खींच लिये' और 'कठोर लोहे के जहाज से पानी चीर डाला'। यहाँ 'खींच लेना' शब्द 'चीरने' और 'चीरना' 'खींच लेने' के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है—ये दोनों क्रियाएँ 'अपहरण' के ही दो उपभेद हैं। साम्य या समानुपात तब होता है जब दूसरे शब्द का पहले से वही सम्बन्ध हो जो चौथे का तीसरे से। तब हम दूसरे के लिए चौथे या चौथे के लिए दूसरे शब्द का प्रयोग कर सकते हैं। कभी-कभी हम शब्द-विशेष से सम्बद्ध शब्द को ग्रहण कर

लक्षणा को विशेषित भी करते हैं। मान लीजिए प्याले का दियोन्युसस^१ के लिए वही महन्व है जो ढाल का आरेस^२ के लिए तो हम प्याले को 'दियोन्युसस की ढाल' और ढाल को 'आरेस का प्याला' कह सकते हैं। एक और दृष्टान्त लीजिए—वार्धक्य का जीवन में वही स्थान है जो दिन में सन्ध्या का अतः हम सन्ध्या को दिन का वार्धक्य और वार्धक्य को जीवन का सन्ध्याकाल या 'ऐम्पैदोक्लेस के शब्दों में 'जीवन का सूर्यास्त' कह सकते हैं। कभी-कभी ऐसा होता है कि साम्य-स्थापना में प्रयुक्त किसी शब्द के अनुरूप दूसरा सापेक्ष शब्द विद्यमान नहीं होता, फिर भी लक्षणा का प्रयोग किया जा सकता है। उदाहरणार्थ—बीज फैलाने के लिए 'वपन' शब्द का प्रयोग होता है पर सूर्य द्वारा किरणें फैलाने की क्रिया का वाचक कोई शब्द नहीं है। तब भी इस प्रक्रिया का सूर्य से वही सम्बन्ध है जो 'वपन' का बीज से। तभी कवि की उक्ति है 'दैवी आलोक का वपन करता हुआ।' इस प्रकार के लाक्षणिक प्रयोग का एक ढग और हो सकता है। हम किसी इतर शब्द का प्रयोग करें और फिर उसे उसके किसी सहज गुण से वचित कर दें जैसे हम ढाल को 'आरेस का प्याला' न कह कर 'मद्य-रहित प्याला' कहें।

(आलंकारिक शब्द—)****

नवनिर्मित शब्द वह है जिसका कभी स्थायी प्रयोग तक न रहा हो पर जो कवि का अपना प्रयोग हो। कुछ तो ऐसे शब्द हैं ही जैसे 'सीगो' के लिए 'अकुर' और 'पुरोहित' के लिए 'प्रार्थी'।

शब्द का व्याकोच तब होता है जब उसके अपने स्वर का किसी दीर्घ स्वर से परिवर्तन कर दिया जाये या कोई मात्रा बीच में बढ़ा दी

१ दियोन्युसस—जेउस और सेमेल के पुत्र, मद्य का यूनानी देवता—कहते हैं यह सगीत और काव्य की प्रेरणा देता है। इसने प्राच्य प्रदेशों की यात्रा की और मानवता को सम्यता के तत्त्वों और मद्य-प्रयोग की शिक्षा दी।

२ आरेस—प्राचीन यूनानियों का युद्ध का देवता।

****पाठ खण्डित है।

जाये । सकोच तब होता है जब उसका अपना कोई अश हटा दिया जाये । व्याकोच के उदाहरण हैं—पोलेओस के लिए पोलेओस, पेले-इडू के लिए पेलेइडदेओ सकोच के—क्री (क्रीथे), दो (दोम) और ओप्स (ओप्सिस) —पक्ति के अन्त में (ऐम्पैदोक्लेस में)* ।

परिवर्तित शब्द वह है जिसमें सामान्य रूप का कुछ अश तो ज्यों का त्यों रहे और कुछ अश का नव-निर्माण किया जाये जैसे 'देक्सि-तेरोन' कत माद्जोन, में 'देक्सिओन' के स्थान पर 'देक्सितेरोन' ।

(सज्ञाओ के अपने तीन भेद होते हैं—पुल्लिंग, स्त्रीलिंग, नपु-सक-लिंग । पुल्लिंग वे हैं जिनका न, र, स में या स से संयुक्त किसी अक्षर में—जो केवल दो हैं 'प्स', 'क्स'—अन्त होता हो । स्त्रीलिंग वे हैं जिनका अन्त दीर्घ स्वरों अर्थात् 'ई' और 'ऊ' में तथा ऐसे स्वर में होता है जिसका व्याकोच हो सकता हो अर्थात् 'अ' में । इस प्रकार 'पुल्लिंग और स्त्रीलिंग सज्ञाओ का जिन वर्णों में अन्त होता है उनकी सख्या बराबर है क्योंकि प्स और क्स उन वर्णों के समान ही हैं जिनका अन्त 'स' में होता है । किसी भी सज्ञा का स्पर्श वर्ण या सहज ह्रस्व स्वर में अन्त नहीं होता । केवल तीन का 'इ' में अन्त होता है—मेलि, कोम्मि और पेपेरि, पाँच का अन्त 'ई' में होता है । नपुसक लिंग की सज्ञाओ का अन्त इन अन्तिम दो स्वरों में होता है, कभी-कभी 'न' और 'स' में भी ।

२२ काव्य-पदावली

शैली का पूर्ण उत्कर्ष यह है कि वह प्रसन्न हो किन्तु क्षुद्र न हो । सबसे अधिक प्रसाद गुण उस शैली में होता है जिसमें केवल प्रचलित या उपयुक्त शब्दों का प्रयोग रहता है—किन्तु साथ ही वह

क्षुद्र होती है—उदाहरण के लिए क्लेओफोन और स्थेनेलस की कविता लीजिए । इसके विपरीत वह शैली उदात्त असाधारण (लोकाति-क्रात) होती है, जिसमें असामान्य शब्दों का प्रयोग रहता है । 'असामान्य' से मेरा अभिप्राय है अपरिचित (या कम प्रचलित), औपचारिक, व्याकुचित आदि का—सक्षेप में, उन शब्दों का जो साधारण मुहावरे से भिन्न हों । किन्तु जिस शैली में केवल इन्हीं शब्दों का प्रयोग किया गया हो वह या तो प्रहेलिका होगी या शब्दजाल—यदि केवल औपचारिक शब्दों का प्रयोग है तो वह प्रहेलिका होगी और यदि केवल अपरिचित (या अप्रचलित) शब्द है तो शब्दजाल । प्रहेलिका का मूल प्रयोजन असम्भव तत्त्वों के योग से तथ्यों को व्यक्त करना होता है । किसी भी साधारण शब्द-योजना द्वारा यह सम्भव नहीं है किन्तु औपचारिक प्रयोग द्वारा ऐसा हो सकता है ।

प्रहेलिका के उदाहरण इस प्रकार हैं 'मैंने एक पुरुष देखा जिसने आग के द्वारा दूसरे पर धातु चिपका दी' इत्यादि । जिस पदावली में केवल अपरिचित (या अप्रयुक्त) शब्द रहते हैं वह शब्दजाल मात्र है । अतः इन तत्त्वों का थोड़ा-बहुत समावेश शैली के उत्कर्ष के लिए आवश्यक है क्योंकि अपरिचित (या अप्रयुक्त) शब्द और औपचारिक, आलंकारिक तथा उपर्युक्त अन्य प्रकार के शब्द उसे साधारण एवं क्षुद्र धरातल से ऊपर उठा देंगे और उधर उपयुक्त शब्दों के प्रयोग से उसमें प्रसाद गुण का सन्निवेश हो जायेगा । परन्तु भाषा के प्रसादत्व में—जो साधारण स्तर से भिन्न भी हो—सब से अधिक सहायता मिलती है शब्दों के व्याकोच, सकोच और परिवर्तन से । कही-कही प्रचलित मुहावरे में थोड़ा परिवर्तन कर देने से भाषा में चमत्कार आ जायेगा, साथ ही सामान्य प्रयोग के आशिक अनुसरण से प्रसाद गुण भी बना रहेगा । अतः वे आलोचक भूल करते हैं जो इस प्रकार की भाषागत स्वच्छन्दता की अभिशप्ता करते हैं और लेखक का उपहास करते हैं । ज्येष्ठ एउक्लेइडस का कथन है कि यदि आप मात्राओं का मनमाने ढंग से व्याकोच कर सकते हो तो कवि बनना सरल है । उसने

अपनी पद-रचना के स्वरूप में ही इस प्रकार के प्रयोगों के प्रति व्यंग्य किया है :

एपिखारेन एइदोन मराथोनादे वदीजोन्त

अथवा

ऊक एन ग' एरामेनोस तोन एकेइनू एल्लेवोरोने

इस प्रकार का नग्न स्वेच्छाचार निश्चय ही बड़ा भोड़ा है परन्तु सन्तुलन तो काव्य-भाषा के सभी अंगों के लिए आवश्यक है। उपचार, अपरिचित (या अप्रचलित) शब्द अथवा भाषा के किसी ऐसे ही अन्य तत्त्व का प्रयोग भी यदि औचित्य के बिना और हास्यास्पद होने के ही प्रयोजन से किया जाये तो उसका परिणाम भी यही होगा। व्याकोच के उचित प्रयोग से कितना अन्तर पड़ जाता है यह महाकाव्य के अन्तर्गत साधारण पद्य-रूपों का समावेश करके देखा जा सकता है। इसी प्रकार यदि हम कोई अपरिचित (या अप्रचलित) शब्द अथवा लाक्षणिक प्रयोग या अभिव्यजना का कोई और ऐसा ही रूप ले और उसके स्थान पर प्रचलित अथवा उपयुक्त शब्द रख दें तो हमारे कथन की सत्यता स्पष्ट हो जायगी। उदाहरण के लिए ऐम्ब्युलस और एउरिपिदेस दोनों ने एक ही द्विमात्रिक चरण की रचना की है किन्तु एउरिपिदेस ने केवल एक शब्द बदल कर सामान्य के स्थान पर अप्रचलित शब्द का प्रयोग कर दिया है जिसके फलस्वरूप एक चरण में चमत्कार आ गया है और दूसरा फीका लगता है। ऐम्ब्युलस ने अपने फिलोक्तेतेस में कहा है

‘फगेदाइन द’ हे मू सरकस एस्थिएड पोदोस ।

(मेरे चरणों के मांस को एक घातक फोड़ा खाया जा रहा है)

एउरिपिदेस ने ‘एस्थिएड’ (खाया जा रहा है) के स्थान पर ‘थोडनाताड’ (दावत उड़ा रहा है) कर दिया। एक और पंक्ति लीजिए—

न्यून दे म' एओन ओलिगोस ते काइ ऊतिदोस काइ ऐइकेस ।

(मैं जो बौना हूँ, अकिचन हूँ और जिस पर भाग्य की मार है)
इसमें अगर हम सामान्य शब्दों का प्रयोग करें तो कितना अन्तर हो जाता है

न्यून दे म' एओन मीक्रोस ते काइ अस्थेनिकोस काइ ऐइदेस ।

(मैं जो छोटा हूँ, बेकार और कुस्प हूँ)

अथवा एक और चरण लीजिए—

‘दीफोन ऐइकेलिओन कतथेइस ओलिगेन ते त्रापेजन ।’

(एक क्षुद्र तिपाई और दरिद्र-सी मेज लगाना)

के स्थान पर

‘दीफोन मोख्थेरोन कतथेइस मीक्रान ते त्रापेजन’

(रसोई की तिपाई और छोटी मेज लगाना)

अथवा

एइओनेस बोओओसिन (गर्जित सिन्धु-तट) के स्थान पर
एइओनेस क्राजूसिन—(कोलाहलपूर्ण सिन्धु-तट) कर दें ।

अरिफ़देस ने त्रासदी-रचयिताओं का ऐसी उक्तियों का प्रयोग करने के कारण उपहास किया है जिनका बोलचाल में कोई भी व्यवहार नहीं करता । उदाहरण के लिए ‘अपो दोमातोन’ (घर से दूर) के स्थान पर ‘दोमातोन अपो’ (दूर घर से), सेथेन (तेरा), एगो दे निन (उसका मैंने परिणय किया) और ‘पेरि अखिल्लेस’ (अखिल्लेस के चारों ओर) के स्थान पर ‘अखिल्लेस पेरि’ (चारों ओर अखिल्लेस के) आदि । ऐसी उक्तियाँ ठीक इसीलिए शैली को विशिष्टता प्रदान करती हैं क्योंकि वे प्रचलित मुहावरे के अन्तर्गत नहीं आती । किन्तु इस तथ्य को वह समझ नहीं पाया ।

अभिव्यजना के इन विभिन्न प्रकारों में, समस्त पदावली में, अपरिचित (या अप्रचलित) शब्दों आदि में औचित्य का निर्वाह बहुत बड़ी बात है । परन्तु सबसे अधिक महत्वपूर्ण तो यह है कि कवि लक्षणा के प्रयोग में सिद्धहस्त हो । यही एक ऐसा गुण है जिसका उपार्जन नहीं

हो सकता, यह तो प्रतिभा का लक्षण है क्योंकि औपचारिक प्रयोग की सिद्धि के लिए ऐसी दृष्टि अपेक्षित है जो सादृश्य को ग्रहण कर सके ।

विभिन्न प्रकार के शब्दों में समस्त शब्द रौद्र-स्तोत्र के लिए, अप्रचलित वीर-काव्य के लिए और औपचारिक लघु-गुरु-द्विमात्रिक वृत्त के लिए सबसे अधिक उपयुक्त होते हैं । वीर-काव्य में वैसे ये सभी प्रकार के शब्द काम दे सकते हैं । किन्तु लघु-गुरु-द्विमात्रिक छन्द में, जिसमें यथाशक्य बोलचाल की भाषा का अनुकरण किया जाता है, सबसे उचित शब्द वे होते हैं जिनका व्यवहार गद्य में भी होता है । ऐसे शब्द हैं—प्रचलित या उपयुक्त, औपचारिक और आलंकारिक ।

त्रासदी के और कार्य द्वारा अनुकरण के विषय में इतना ही पर्याप्त है ।

२३. महाकाव्य

जहाँ तक ऐसी काव्यानुकृति का प्रश्न है जिसका रूप समाख्यानात्मक हो और जिसमें एक छन्द का प्रयोग किया गया हो, यह स्पष्ट है कि उसके कथानक का निर्माण त्रासदी की तरह नाट्य-सिद्धान्तों के अनुसार ही होना चाहिए । उसका आधार आदि-मध्य-अवसानयुक्त एक समग्र एवं पूर्ण कार्य होना चाहिए । इस तरह अपनी अन्विति में यह काव्य-रूप एक जीवन्त प्राणी-सा प्रतीत होगा और अपना विशिष्ट आनन्द प्रदान करेगा । सगठन में वह ऐतिहासिक रचनाओं से भिन्न होगा क्योंकि वे एक कार्य को नहीं बरन् एक काल-खण्ड को और उस काल-खण्ड में एक या अनेक व्यक्तियों से सम्बन्धित सभी घटनाओं को, हमारे सम्मुख उपस्थित करती हैं—चाहे ये घटनाएँ परस्पर असम्बद्ध ही क्यों न हों । सलमिस^१ के जल-युद्ध और

१ सलमिस—क्युप्रस (साइप्रस) के पूर्वी तट का एक नगर । यह एक भूचाल में नष्ट-ग्रस्त हो गया परन्तु चौथी शताब्दी में पुनः बसाया गया । इसके उपरान्त इनका नाम कौस्तेंतिया पट गया ।

सिसली में कार्थेगीनिया-वासियों के साथ युद्ध का समय एक ही है पर उनका कोई एक परिणाम नहीं हुआ। इसी प्रकार घटना-क्रम में कभी-कभी एक के बाद दूसरी घटना होती है किन्तु उनका कोई एक परिणाम नहीं निकलता। हम कह सकते हैं कि अधिकतर कवि यही करते हैं। यहाँ भी, जैसा कि हम पहले भी कह चुके हैं, होमेरस (होमर) का अप्रतिम कौशल स्पष्ट है। वह त्रौइआ के सम्पूर्ण युद्ध को अपने काव्य का विषय बनाने का कोई प्रयत्न नहीं करता यद्यपि उस युद्ध का आदि भी था और अवसान भी। यह विषय बहुत व्यापक हो जाता—एक दृष्टि में उसे सहज ही ग्रहण नहीं किया जा सकता था। यदि कवि उसके विस्तार को सीमित कर लेता तब भी घटनाओं की विविधता के कारण वह अति जटिल तो हो ही जाता। प्रस्तुत रूप में उसने कथा का एक अंश ले लिया है और फिर युद्ध की सामान्य कथा से कई घटनाओं का—जैसे जहाजों की सूची या अन्य घटनाओं का—उपाख्यानों के रूप में समावेश कर दिया है। इस प्रकार कविता में वैविध्य उत्पन्न हो गया है। यो तो अन्य कवि भी केवल एक नायक या किसी एक काल-खण्ड को—या केवल एक ही कार्य को लेते हैं किन्तु उसके भाग अनेक होते हैं। 'क्युप्रिआ' और 'लघु ईलिअद' के लेखकों ने यही किया है। ईलिअद और ओद्युस्सेइआ की वस्तु में एक ही त्रासदी का विषय है या अधिक से अधिक दो का, 'क्युप्रिआ' में कई त्रासदियों की सामग्री है और 'लघु ईलिअद' में तो आठ त्रासदियों की सामग्री विद्यमान है—'अस्त्र-पुरस्कार', 'फिलोक्तेतेस', 'नेओ-प्टोलेमस', 'एउर्युप्युलस', 'भिक्षु ओद्युस्सेउस', 'लकोनी स्त्रियाँ', 'ईलिउम का पतन', और 'नौ-सार्थ का प्रस्थान'।

२४ त्रासदी से तुलना

इसके अतिरिक्त महाकाव्य के भी उतने ही प्रकार होने चाहिए और है जितने त्रासदी के—अर्थात् सरल, जटिल, नैतिक और कर्ण। गीत एवं दृश्य-विधान के अतिरिक्त दोनों के अंग भी समान ही हैं क्योंकि इसमें भी स्थिति-विपर्यय, अभिज्ञान, एवं यातना

के दृश्य आवश्यक होते हैं। साथ ही विचार-तत्त्व एवं पदावली भी कलात्मक होनी चाहिए। इन सभी तत्त्वों की दृष्टि से होमेरस (होमर) हमारा सर्वप्रथम और अपने में पर्याप्त आदर्श है।* वास्तव में उसके दोनों काव्यों का द्विविध रूप है—ईलियड सरल भी है और करुण भी, ओड्युस्सेइया जटिल है (क्योंकि अभिज्ञान-दृश्य उसमें बराबर आते रहते हैं) और साथ ही नैतिक भी। इसके अतिरिक्त भाषा और विचार-गरिमा की दृष्टि से तो ये दोनों काव्य परम श्रेष्ठ हैं।

किन्तु महाकाव्य और त्रासदी में कथा के आकार और छन्द का भेद होता है। जहाँ तक आकार या विस्तार का प्रश्न है हम पहले ही एक उचित सीमा निर्धारित कर चुके हैं—वह इतना होना चाहिए कि आदि और अवसान दोनों एक ही दृष्टि की परिधि में आ सकें। यह शर्त तब पूरी हो सकती है जब काव्यों का आकार प्राचीन महाकाव्यों से कम हो और उन त्रासदियों के बराबर हो जिनको एक ही बैठक में प्रस्तुत किया जा सकता है।

महाकाव्य में एक बड़ी—एक विगिष्ट—क्षमता होती है अपनी सीमाओं का विस्तार करने की और इसका कारण भी समझ में आता है। त्रासदी में हम एक ही समय में प्रवाहित कार्य की अनेक धाराओं का अनुकरण नहीं कर सकते, हमें मंच पर निष्पादित कार्य और अभिनेताओं के क्रिया-कलाप तक ही अपने आपको सीमित रखना पड़ता है, किन्तु महाकाव्य में, उसके ममात्यानात्मक रूप के कारण, एक ही समय घटित होने वाली अनेक घटनाएँ प्रस्तुत की जा सकती हैं और यदि ये विषय-संगत हों तो इनसे काव्य को घनत्व और गरिमा प्राप्त होती है। महाकाव्य को यह बड़ा लाभ है—जिससे उसकी प्रभाव-गरिमा की वृद्धि होती है, श्रोता का मनोरंजन होता है और विविध उपाख्यानों के द्वारा कथा की एकरसता दूर होती है। घट-

*ये सभी तत्त्व होमेरस (होमर) में सर्वप्रथम और यथोचित रूप में मिलते हैं। (बाईवाटर)

नाएँ यदि एकरस हो तो सामाजिक बड़ी जल्दी ऊब जाता है और रगमच पर त्रासदी विफल हो जाती है ।

जहाँ तक छन्द का प्रश्न है वीर-छन्द अनुभव की कसौटी पर अपनी उपयुक्तता सिद्ध कर चुका है । यदि अब कोई, किसी अन्य छन्द में या अनेक छन्दों में समाख्यानात्मक काव्य लिखे तो वह असंगत होगा । वृत्तो में वीर-वृत्त सबसे अधिक भव्य एवं गरिमामय होता है, अप्रचलित एवं लाक्षणिक शब्द उसमें बड़ी सरलता से रम जाते हैं । अनुकरण का समाख्यानात्मक रूप इस दृष्टि से अपनी अलग विशिष्टता रखता है । दूसरी ओर लघु-गुरु-द्विमात्रिक और गुरु-लघु क्रमयुक्त द्विमात्रिक चतुष्पदी में हृदय को आन्दोलित करने की क्षमता होती है—पहला कार्य-व्यापार का व्यञ्जक है, दूसरा नृत्य के अनुरूप है । खैरेमौन की तरह कई वृत्तों का मिश्रण कर देना तो इससे भी अधिक बेतुका है । इसीलिए किसी ने भी वृहद् काव्य की रचना वीर-छन्द के अतिरिक्त अन्य छन्द में नहीं की । जैसा मैं पहले कह चुका हूँ, (वस्तु की) प्रकृति ही स्वानुरूप छन्द का चयन करा लेती है ।

यो तो होमेरस (होमर) के सभी गुण अभिनन्दनीय हैं, पर उसका एक गुण विशेष रूप से उल्लेख्य है वही एक ऐसा कवि है जो यह जानता है कि (अनुकरण में) कवि को स्वयं कितना भाग लेना चाहिए । कवि को स्वयं कम-से-कम बोलना चाहिए क्योंकि इससे वह अनुकर्ता नहीं हो जाता । अन्य कवि बराबर सामने बने रहते हैं और अनुकरण तो कही-कही और कभी-कभी ही करते हैं । होमेरस (होमर) प्रस्तावना के रूप में कुछ शब्द कह कर तुरन्त ही किसी स्त्री, पुरुष या अन्य पात्र को मंच पर ले आता है । उनमें से किसी में चारित्र्य का अभाव नहीं होता किन्तु प्रत्येक का अपना अलग-अलग व्यक्तित्व होता है ।

त्रासदी के लिए (भी) 'अद्भुत' तत्त्व अपेक्षित है । किन्तु असंगत (असम्भाव्य) के लिए, जो 'अद्भुत' के प्रभाव का मूल आधार

होता है, महाकाव्य में अधिक अवकाश रहता है क्योंकि वहाँ अभि-
नेता* प्रत्यक्ष उपस्थित नहीं होता । हेक्तोर^१ (हैक्टर) का पीछा किये
जाने का दृश्य मंच पर प्रस्तुत किया जाये तो उपहास्य होगा—यूनानी
चुपचाप खड़े रहते हैं, पीछा नहीं करते, अखिल्लेस उनसे लीटने का
मकेत करता रहता है । किन्तु महाकाव्य में इस भयकर असंगति की
ओर ध्यान नहीं जाता । जो 'अद्भुत' है वह आत्मादित भी करता है
और उसका प्रमाण यह है कि प्रत्येक व्यक्ति किसी कथा को अपनी
ओर से बड़ा-बड़ा कर दूसरे से कहता है क्योंकि वह जानता है कि
श्रोता इसे पसन्द करते हैं । कौशलपूर्वक असत्य-भाषण की कला दूसरे
कवियों को सिखाने का श्रेय बहुत-कुछ होमेरस (होमर) को ही है ।
इस कला का रहस्य एक हेत्वाभास में निहित है । मान लीजिए, किसी
एक बात या घटना के साथ कोई दूसरी बात या घटना होती या रहती
है तो लोग सोचते हैं कि दूसरी के साथ पहली भी सदैव होती या रहती
है । पर यह निष्कर्ष अशुद्ध है । अतः जहाँ पहली बात मिथ्या हो वहाँ,
यदि दूसरी सत्य है तो, यह कहना विल्कुल अनावश्यक हो जाता है कि
वह है या हुई है । हमारी बुद्धि दूसरी बात की सत्यता का ज्ञान होने
के कारण, भ्रमवश पहली की सत्यता का अनुमान कर लेती है ।
ओड्युस्सेइआ के स्नान-दृश्य में इसका एक उदाहरण है ।

अतः कवि को असम्भाव्य सम्भावनाओं की अपेक्षा सम्भाव्य
असम्भावनाओं को प्राथमिकता देनी चाहिए । त्रासदी का कथानक
असंगत अंगों में निर्मित नहीं होना चाहिए । जो कुछ चिन्तक-संगत न
हो उसे यथागति वचाना चाहिए । या कम में कम उसे नाटक के 'कार्य'
से तो बाहर रखना ही चाहिए (जैसे ओडिपस में, लाइअस की मृत्यु
के विषय में नायक की अनभिज्ञता) । नाटक में उसका समावेश नहीं

*अभिकर्ता (देगिए—वाईवाटर)

१ हेक्तोर 'इलियड' में प्रियम के पुत्रों में से एक और त्रोजन-योद्धाओं
में सर्वोत्कृष्ट योद्धा । अखिल्लेस द्वारा इनका वध किया गया ।

करना चाहिए—जैसे 'एलेक्त्रा' में दूत द्वारा प्युथियाई खेलों का वर्णन अथवा जैसे 'म्युसियाई' में, एक व्यक्ति का तेगेआ से म्युसिया तक आना और फिर भी बराबर निर्वाक् रहना । यह युक्ति हास्यास्पद है कि यदि ऐसा न किया जाता तो कथानक का नाश हो जाता । पहले तो ऐसे कथानक का निर्माण ही नहीं करना चाहिए पर जब एक बार असगत (असम्भाव्य) का अन्तर्भाव कर लिया गया और उसे ऐसा रूप दे दिया गया कि वह सम्भाव्य प्रतीत हो, तो बेतुका होने पर भी, वह हमारे लिए स्वीकार्य बन जाना चाहिए । ओद्युस्सेइआ की असगत घटनाओं को लीजिए जहाँ ओद्युस्सेउस को इथाका-तट पर छोड़ दिया जाता है । यदि कोई हीनतर कवि इन घटनाओं को लेता, तब यह स्पष्ट हो जाता कि ये कितनी असह्य हो सकती हैं । यहाँ तो कविने ऐसा काव्य-सौन्दर्य भर दिया है कि उनका बेतुकापन छिप जाता है ।

जहाँ कार्य की गति रुक जाये और विचार या चरित्र का अभिव्यजन न हो वहाँ भाषा अलङ्कृत होनी चाहिए । इसके विपरीत अत्यधिक कान्तिमती पदावली चरित्र और विचार को ही आच्छन्न कर लेती है ।

२५ व्यावहारिक आलोचना

जहाँ तक आलोचनात्मक समस्याओं और उनके समाधान का प्रश्न है, उनके उद्गम-सूत्रों के स्वरूप और सख्या का निदर्शन इस प्रकार किया जा सकता है —

चित्रकार अथवा किसी भी अन्य कलाकार की ही तरह कवि अनुकर्ता है । अतएव उसका अनुकार्य अनिवार्यतः इन तीन प्रकार की वस्तुओं में से ही कोई एक हो सकती है—जैसी वे थी या है, जैसी वे कही या समझी जाती है अथवा जैसी वे होनी चाहिए । अभिव्यक्ति की माध्यम है भाषा—जिसमें प्रचलित शब्द हो सकते हैं या अप्रचलित अथवा लाक्षणिक । भाषा में और भी कई प्रकार के रूपान्तर किये जा सकते हैं जिनका अधिकार कवि को है । काव्य और राज-

नीति में शुद्धता की कसौटी एक नहीं है, कविता तथा किसी अन्य कला में भी नहीं। स्वयं काव्य-कला में दो प्रकार के दोष हो सकते हैं—तत्त्वगत और सायोगिक। यदि किसी वस्तु का चयन करके, क्षमता के अभाव में, कवि उसका यथावत् अनुकरण नहीं कर सका तो यह काव्य का तत्त्वगत दोष है। किन्तु यदि विफलता का कारण अनुपयुक्त विषय का चयन है—उदाहरण के लिए मान लीजिए उसने घोड़े को एक साथ दोनों दाहिने पैर फेंकते दिखाया है अथवा चिकित्सा या किसी अन्य शास्त्र या कला में प्राविधिक त्रुटियाँ कर दी हैं—तो यह तत्त्वगत काव्य-दोष नहीं। इन्हीं दृष्टियों से हमें विचार करना चाहिए और इन्हीं के द्वारा आलोचकों की आपत्तियों का उत्तर देना चाहिए।

पहले उन बातों को लें जिनका सम्बन्ध कवि की अपनी कला से है। यदि कवि असम्भव का वर्णन करता है, तो यह उसका दोष है, किन्तु यदि इससे कला के साध्य की (जिसका उल्लेख पहले ही किया जा चुका है) सिद्धि हो अर्थात् यदि काव्य के इस या किसी अन्य भाग का प्रभाव और भी तीव्र हो जाये तो यह न्याय्य है। हेक्तीर के पीछा किये जाने का दृष्टान्त यहाँ दिया जा सकता है। किन्तु यदि काव्य-कला के विशेष नियमों का उल्लंघन किये बिना साध्य उसी प्रकार अथवा उससे भी सुन्दर ढंग से सिद्ध हो सके तो वह दोष क्षम्य नहीं समझा जा सकता क्योंकि जहाँ तक वन पड़े हर तरह के दोष से वचना चाहिए।

इसके अतिरिक्त दोष का सम्बन्ध काव्य-कला के मूल तत्वों से है या किसी आनुपमिक विषय मात्र से? उदाहरणार्थ, यह न जानना कि कुरगी के सींग नहीं होते उतना गम्भीर दोष नहीं है जितना उसका कलाहीन चित्रण।

यदि आपत्ति की जाये कि वर्णन यथातथ्य नहीं, तो कवि के पास कदाचित् इसका यह उत्तर हो सकता है : 'पर वस्तुएँ जैसी होनी चाहिए वैसी तो हैं'—जैसे सौफोक्लेस ने कहा था : 'मैं मानव का

चित्रण ऐसा करता हूँ जैसा उन्हें होना चाहिए, एउरिपिदेस वैसा करता है जैसे वे होते हैं ।' इस प्रकार इस आपत्ति का समाधान हो सकता है । यदि निरूपण उपर्युक्त दोनों में से किसी भी प्रकार का नहीं तो कवि कह सकता है 'लोगो का कथन है कि वह वस्तु ऐसी ही है ।' देवताओं की कथाओं के विषय में यही कहा जा सकता है । हो सकता है कि न तो वे तथ्य से उत्कृष्ट हैं न तथ्य के अनुरूप ही । बहुत संभव है उनके विषय में क्सेनोफनैस^१ ने जो कहा है वही सत्य हो । किन्तु कुछ भी हो 'कहा ऐसा ही जाता है ।'

इसके अतिरिक्त यह भी हो सकता है कि कोई वर्णन तथ्य से उत्कृष्ट न हो 'फिर भी वही सत्य था ।' जैसे (ईलिअद) के शस्त्र-सम्बन्धी इस उद्धरण में — 'मूठों पर भाले सीधे खड़े थे ।' उस समय यही प्रथा थी, इल्युरिया-वासियों में अब भी है ।

इस बात की परीक्षा करने के लिए कि किसी का कृत्य या कथन काव्य की दृष्टि से शुद्ध है या अशुद्ध, हमें केवल उस कृत्य या कथन-विशेष को ही परखना और काव्य-दृष्टि से उसके अच्छे-बुरे होने का विचार नहीं करना चाहिए । हमें यह भी विचार करना चाहिए कि 'किसने ऐसा किया या कहा ?' किसके प्रति ? कब ? किस प्रकार और किस उद्देश्य से ? उदाहरण के लिए, हो सकता है, ऐसा किसी महत्तर कल्याण की सिद्धि अथवा अनर्थ के निवारण के लिए किया या कहा गया हो ।

अन्य कठिनाइयाँ भाषा-प्रयोग का उचित ध्यान रखने से हल हो सकती हैं । अप्रयुक्त शब्द के प्रयोग का दृष्टान्त लीजिए—'ऊरे-अस मेन प्रोतोने' में 'ऊरेअम'^२ शब्द का प्रयोग कवि ने कदाचित्

१ क्सेनोफनैस—एक यूनानी कवि—समय ५७६-४८० ई० पू० । प्रचलित धर्म पर इमने कठोर आक्षेप किये और सर्वव्यापक ईश्वर की सत्ता की प्रतिष्ठा की । इमने मीपी और भूमि के पतों को देखकर बताया कि पृथ्वी में अत्यधिक परिवर्तन हुए हैं और उसका उद्भव समुद्र से हुआ है ।

२ ईलिअद (१।५०) ।

‘खच्चर’ के अर्थ में नहीं किया, ‘प्रहरी’ के अर्थ में किया है। इसी प्रकार ‘दोलौन’ के इस वर्णन में कि ‘वह देखने में बड़ा कुरूप था’^१ ‘कुरूप’ का यह अर्थ नहीं कि उसका शरीर विकृत था, वरन् यह है कि उसका मुख कुरूप था क्योंकि त्रेते-निवासी ‘एउऐदेस’ शब्द का प्रयोग सुन्दर चेहरा व्यक्त करने के लिए करते हैं। अथवा, ‘जोरोतेरोन दे केराइस’^२ (मदिरा तेज बनाओ) का मनलव—‘गाढी तैयार करो’ नहीं—जैसी कि घोर पियक्कड़ों के लिए की जाती है, बल्कि ‘तेजी से तैयार करो’ है।

कभी-कभी कोई अभिव्यक्ति औपचारिक होती है जैसे—‘अब रात के समय देव और मानव सभी सो रहे थे’—किन्तु साथ ही कवि कहता है ‘बहुधा जब वह अपनी दृष्टि ग्रीडआ के मैदान की ओर डालता, तो वेणु और वगी की ध्वनि सुनकर चकित रह जाना।’ यहाँ ‘सभी’ का औपचारिक प्रयोग है—‘अनेक’ के अर्थ में ‘सभी’ भी ‘अनेक’ का ही एक उपभेद (प्रजाति) है। इसी प्रकार ‘अकेले’^३ का प्रयोग लाक्षणिक है, क्योंकि जो सबसे अधिक प्रसिद्ध है, उसे केवल एक (अकेला) कहा जा सकता है।

अथवा उच्चारण या स्वराघात के द्वारा भी समाधान किया जा सकता है। थसोम के हिप्पियस ने ‘दीदोमेन दे ओइ’^४ और

१ दोलौन—ग्रीडआ-युद्ध का एक पराक्रमी योद्धा। अपनी फुर्ती के लिए प्रसिद्ध। हेक्टर ने इसे यूनानी शिविर में गुप्तचर के रूप में भेजा किन्तु वहाँ पकड़े जाने पर आत्म-रक्षा के लिए इनने हेक्टर की सम्पूर्ण आयोजना और सकल्प का उद्घाटन कर दिया। अन्त में दिओमिडेन द्वारा देगद्रोह के अपराध में मारा गया।

२ ईलिअद १०।३१६

३ ईलिअद १।२०३

४ ईलिअद १८।४८९

५ ईलिअद २।१५

‘तो मेन हू (ऊ) कतप्युथेताइ ओम्ब्रो’^१ पक्तियो मे ‘दीदोमेन’ में स्वराघात बदलकर (दीदोमेन के स्थान पर दीदोमेन) और ‘ऊ’ को महाप्राण (हू) करके कठिनाई हल की है ।

या फिर, विराम (चिह्नादि) द्वारा भी समस्या सुलझायी जा सकती है जैसे ऐम्पैदोक्लेस मे ‘जिन वस्तुओ ने पहले अमरत्व ही जाना था वे अचानक मर्त्य बन गयी’ और ‘अमिश्रित—पहले की—मिश्रित ।’*

अथवा, द्वयर्थक प्रयोग द्वारा—जैसे ‘परोखेकेन दे प्लेओ न्युक्स’^२ अर्थात् ‘अधिकांश रात बीत गयी’ मे ‘प्लेओ’ (अधिकांश) शब्द के दोनो अर्थ हो सकते हैं ।

या, भाषा की प्रयोग-परम्परा से । कोई भी मिश्रित पेय ‘ओइ-नोस’ (मदिरा) कहलाता है । अतः गेन्युमेदेस ‘देवस्’ के लिए मदिरा ढालते कहा गया है^३ यद्यपि देवता मदिरापान नहीं करते । इसी तरह, लोहे का काम करने वालो को खल्केअस ‘धातुकर्मी’ कहते हैं—पर इसे लाक्षणिक प्रयोग भी कहा जा सकता है ।

जब किसी शब्द में कोई अर्थगत असंगति अन्तर्भूत हो, तो हमें यह विचार करना चाहिए कि उस प्रसंग-विशेष में उसके कितने अर्थ हो सकते हैं । उदाहरण के लिए, ‘लौह-कुन्त वही रोक दिया गया’^४ इस उद्धरण मे हमें देखना चाहिए कि ‘वही रोकने’ के कितने अर्थ हो सकते हैं । व्याख्या का सही ढंग ग्लाउकस द्वारा निर्दिष्ट ढंग से विल्कुल उल्टा होता है । उनका कथन है ‘आलोचक जल्दबाजी मे कुछ निराधार निष्कर्ष निकाल बैठते हैं, प्रतिकूल निर्णय दे देते हैं’

१ ईलिअद २३।३२८

*द्वयर्थकता यह है कि ‘पहले की’ ‘मिश्रित’ के साथ है कि ‘अमिश्रित’ के ।

२ ईलिअद १०।२५२-३

३ ईलिअद २०-२३४

४ ईलिअद २०।२७२

और फिर उस पर तर्क करते हैं। वे पहले तो यह मान लेते हैं कि कवि ने वही कहा है जो वे समझे हैं, और यदि कवि का कथन उनकी धारणा से मेल नहीं खाता तो उसके दोषों का बखान करने लगते हैं।' इकारिअस के बारे में यही हुआ है। आलोचकों की कल्पना है कि वह लकेदाइमोनियाई था। अतः उन्हें यह बात विचित्र लगती है कि जब वह लकेदाइमोन गया तो तेलेमखस में उसकी भेट क्यों नहीं हुई। किन्तु इस प्रसंग में कदाचित् केफ़ल्लेनियाई कथा ही सत्य हो। उनका मत है कि ओद्युस्सेउस ने वहाँ की किसी स्त्री से विवाह किया था और उसके पिता का नाम इकारिअस था, इकारिअस नहीं। अतः इस आक्षेप में यदि तथ्य का कुछ आभास मिलता भी है तो वह भ्रान्ति-जन्य ही है।

सामान्यतः असम्भव का ग्रहण कलात्मक आवश्यकताओं के, अथवा किसी भव्यतर सत्य, या परम्परागत धारणा के आधार पर न्याय्य ठहराया जा सकता है। जहाँ तक कला की आवश्यकताओं का प्रश्न है, सम्भाव्य असम्भावना को ऐसी घटना में अधिक अभिमत समझना चाहिए जो सम्भव होने पर भी असम्भाव्य हो। हो सकता है कि ऐसे लोगों का अस्तित्व असम्भव हो जैसे जेउक्सिस ने चित्रित किये हैं। हम कहेंगे—'ठीक है, परन्तु असम्भव भव्यतर होता है, आदर्श (मन स्थित) प्ररूप यथार्थ से ऊँचा होगा ही।' असंगत (असम्भाव्य) को न्याय्य कहने के लिए हम लोक-मत का सहारा लेते हैं। इसके अतिरिक्त हम यह भी साग्रह कहना चाहते हैं कि कभी-कभी असंगत (असम्भाव्य) विवेक का अतिक्रम नहीं करता—जैसे 'यह सम्भाव्य है कि कोई ऐसी घटना घटे जो सम्भावना के प्रतिकूल हो।'।

जो बातें परस्पर-विरोधी लगे उन्हें तर्कजाम्नीय खण्डन के नियमों के आधार पर परखना चाहिए—क्या कवि यही कहना चाहता है? इसी मन्दर्भ में? इसी विशिष्ट अर्थ में? अतः प्रस्तुत प्रश्न का समाधान हम इस आधार पर कर सकते हैं कि कवि स्वयं क्या कहता

है अथवा कोई बुद्धिमान पुरुष उसका वास्तव में क्या अर्थ ग्रहण करता है ।

असगति, और इसी प्रकार, कदाचरण के समावेश का यदि कोई आन्तरिक प्रयोजन न हो तो उनकी अभिशप्ता करना युक्तियुक्त ही है । एउरिपिदेस में ऐगेउस की उपस्थिति की असगति (असम्भाव्यता) और ओरेस्तेस में मेनेलाउस की अभद्रता इसी प्रकार के अभिशसनीय तत्त्व हैं ।

निष्कर्ष यह है कि आलोचको की आपत्तियाँ पाँच सूत्रों से उद्भूत हो सकती हैं । किन्हीं वस्तुओं की अभिशप्ता यही कह कर हो सकती है कि वे असम्भव हैं अथवा असगत या नैतिक दृष्टि से अशिव, परस्पर-विरोधी या कलात्मक शुद्धता के प्रतिकूल (काव्य-शिल्प की दृष्टि से सदोष)^१ । इनका समाधान उपर्युक्त बारह शीर्षों के अन्तर्गत ही ढूँढना चाहिए ।

२६. त्रासदी की श्रेष्ठता

एक प्रश्न यह हो सकता है कि महाकाव्य और त्रासदी—अनुकरण के इन दोनों रूपों में से कौन-सा उत्कृष्ट है ? यदि अधिक परिष्कृत कला ही उत्कृष्ट है—और अधिक परिष्कृत प्रत्येक दशा में वही है जो सुरुचि-सम्पन्न सामाजिक को आल्लादित करे—तो स्पष्ट है कि हर किसी वस्तु का अनुकरण करने वाली कला अत्यन्त अपरिष्कृत होगी । सामाजिकों को इतना मूढ़ समझ लिया जाता है मानो वे तब तक कुछ समझ ही नहीं सकते जब तक अभिनेता कुछ अपने चमत्कार न दिखाये, अतः वे निरन्तर भाँति-भाँति की चेष्टाएँ करते रहते हैं । चक्र-क्षेपण का प्रदर्शन करते समय निकृष्ट वशीवादक अपने समूचे शरीर को दोहरा कर लेते हैं और तरह-तरह से घुमाते हैं, 'स्क्युल्ला' का अभिनय करते हुए वे वृन्द-नायक के साथ धक्काम-धक्का करने लगते हैं । कहा जाता है कि त्रासदी में यही दोष है । ज्येष्ठ

अभिनेताओं की अपने परवर्ती अभिनेताओं के विषय में यही धारणा थी। म्युन्त्रिस्कस कल्लिप्पिदेस को अतिरजित (अस्वाभाविक) अभिनय के कारण 'लंगूर' कहा करता था; पिन्दरस के विषय में भी यही धारणा थी। अतएव समग्र रूप में त्रासदी का महाकाव्य के साथ वही सम्बन्ध हुआ जो नये अभिनेताओं का ज्येष्ठ अभिनेताओं के साथ है। इसीलिए यह कहा जाता है कि महाकाव्य का 'अधिकारी' संस्कृत सामाजिक-वर्ग होता है जिसके लिए भगिमाओं का प्रदर्शन आवश्यक नहीं। त्रासदी निम्न स्तर की जनता के लिए होती है। इस प्रकार अपरिष्कृत होने के कारण, स्पष्टतः, दोनों में उसी का स्थान नीचा है।

अब, पहले तो इस अभिगता का लक्ष्य काव्य-कला नहीं, अभिनय-कला है। क्योंकि इस प्रकार आगिक चेष्टाओं का अतिचार तो महाकाव्य के पाठ में भी हो सकता है—जैसा कि सीसिस्त्रतस करता था, या प्रगीत-गोष्ठी में भी हो सकता है, जैसा कि ओपस (ओपून्तिओस्) के म्नासियेउस के प्रदर्शनो में होता था। दूसरे, हर प्रकार के आगिक अभिनय की निन्दा नहीं की जा सकती—जैसे कि सभी प्रकार के नृत्य की गर्हणा उचित नहीं, केवल निकृष्ट श्रेणी के नटों की चेष्टाएँ ही निन्दनीय हो सकती हैं। कल्लिप्पिदेस में यही दोष था और यह आज के अन्य अभिनेताओं में भी है, कुलटा स्त्रियों का अभिनय करने के कारण उनकी निन्दा होती है। इसके अतिरिक्त त्रासदी भी महाकाव्य के समान—विना आगिक अभिनय के ही प्रभाव डालती है, पढ़ने मात्र से उसका प्रभाव व्यक्त हो जाता है। ऐसी स्थिति में यदि अन्य सभी दृष्टियों से त्रासदी श्रेष्ठतर है तो हम कहेंगे कि यह दोष त्रासदी में अनिवार्य एवं सहजात नहीं है।*

और वास्तव में उत्कृष्ट तो वह है ही, उममें महाकाव्य के मव

*यहाँ ग्रन्थकार ने कई प्राचीन अभिनेताओं—कलाकारों का उल्लेख किया है जिनके नाम किसी मन्दर्भ-ग्रन्थ में उपलब्ध नहीं।

तत्त्व विद्यमान है—उसके छन्द तक का प्रयोग त्रासदी में हो सकता है : उधर सगीत और रग-प्रभाव उसके अपने अतिरिक्त महत्वपूर्ण सहायक तत्त्व हैं—जिनसे सर्वाधिक प्रत्यक्ष आनन्द की सृष्टि होती है। पाठ और अभिनय दोनों में ही उसका प्रभाव बड़ा विशद होता है, इसके अतिरिक्त अपेक्षाकृत सीमित परिधि में ही कला यहाँ अपनी सिद्धि कर लेती है। विस्तृत काल-पट पर बिखरे हुए तरल प्रभाव की अपेक्षा सुसहित सघन प्रभाव अधिक आह्लादकारी होता है। उदाहरण के लिए, सौफोक्लेस के ओइदूपस को यदि ईलियड के वरा-बर विस्तार दे दिया जाये तो उसका क्या प्रभाव रह जायेगा ? एक बात और—महाकाव्य में उत्तनी अन्विति भी नहीं होती, इसका प्रमाण यह है कि किसी भी एक महाकाव्य से अनेक त्रासदियों की सामग्री उपलब्ध हो सकती है। कवि द्वारा गृहीत कथावस्तु में यदि दृढ़ अन्विति है तो उसे संक्षेप में कहना पड़ेगा और वह कुछ कटी-कटी अधूरी-सी लगेगी, यदि उसे महाकाव्य के शास्त्र-सम्मत विस्तार के अनुकूल रखना है तो वह निश्चय ही क्षीण-तरल-सी, बिखरी-बिखरी-सी प्रतीत होगी। इस प्रकार के विस्तार में अन्विति की कुछ-न-कुछ हानि अवश्यम्भावी है, मेरा अभिप्राय है, यदि काव्य का निर्माण कई कार्यों के आधार पर हुआ है—जैसे ईलियड और ओड्युस्सेइया में, जिनके ऐसे कई भाग हैं और प्रत्येक भाग का अपना एक निश्चित विस्तार। फिर भी इन काव्यों का सगठन यथासम्भव अधिक-से-अधिक निर्दोष है। इनमें से प्रत्येक कृति एक ही कार्य-व्यापार की यथासम्भव अधिक से अधिक सफल अनुकृति है।

अतः यदि त्रासदी इन सभी दृष्टियों से महाकाव्य से उत्कृष्ट है और साथ ही कला के रूप में अपने विधेय कर्तव्य की अधिक सफलता के साथ पूर्ति करती है—क्योंकि जैसा पहले कहा जा चुका है प्रत्येक कला को किसी सायोगिक नहीं, अपितु एक विशिष्ट आनन्द की सृष्टि करनी चाहिए—तो यह स्पष्ट है कि त्रासदी उत्कृष्टतर कला है क्योंकि वह अपना लक्ष्य अधिक पूर्णता के साथ सिद्ध करती है।

त्रासदी एवं महाकाव्य के सामान्य रूप, उनके विभिन्न प्रकारों और अंगों, प्रत्येक की सम्यक् तथा पारस्परिक भेद, उत्कृष्ट या निकृष्ट कविता के आधारभूत कारणों, आलोचकों के आक्षेपों और उनके निराकरण के विषय में इतना पर्याप्त होगा ।

पारिभाषिक शब्दावली

Action	—	कार्य, कार्य-व्यापार
Art of delivery	...	व्याहार-कला
Art of rhetoric	..	भाषण-कला
Catharsis (Purgation)	..	विरेचन
Character	..	चरित्र, चारित्र्य, पात्र
Chorus	.	वृन्दगायक, वन्दगान
Choric Song	..	वृन्द-गीत
Comedy	..	कामदी, प्रहसन
Commoi (Kommos)		समविलाप
Complication	..	नवृत्ति
Connecting Word	.	संयोजक शब्द
Consistency	.	एकरूपता
Contracted Word	..	सकुचित शब्द
Denouement	..	निगति
Dens Ex Machina	.	यान्त्रिक अवतारणा
Dialectical Refutation	..	तर्कात्मक खण्डन
Diction		पदावली, पद-रचना, भाषा
Dignity		गरिमा
Dithyrambic Poetry	..	गैट्र-स्तोत्र
Dramatic Unity	..	नाट्य-अन्विति
Dramatis Personae	.	नाटकीय पात्र
Elegy		शोक-गीति
Emotion	.	भाव
Epic Poetry		महाकाव्य
Episode	..	उपाख्यान
Exode	..	उपमहार
Fallacy	..	हेत्वाभाम

Fear	.	त्रास
Genus		जाति
Gesticulation	..	चेष्टा, भगिमा
Grotesque	..	भोडा, विषम
Harmony		सामजस्य
Hexameter	.	षट्पदी
Historical Truth	.	ऐतिहासिक सत्य
Histrionic Art		अभिनय-कला
Imitation		अनुकरण, अनुकृति
Imitative Arts	.	अनुकरणात्मक कलाएँ
Improbable Possibilities..		असम्भाव्य सम्भावनाएँ
Inflexion	..	विभक्ति, विकार
Instinct	.	सहज वृत्ति
Interlude	..	विष्कम्भक
Interpolation	..	क्षेपक, प्रक्षिप्त अंश
Irrational	..	असंगत, असम्भाव्य
Jargon	..	शब्दजाल
Lampooning Measure	.	अवगीति-वृत्त
Lengthened Word		व्याकुचित शब्द
Letter	.	वर्ण
Ludicrous	..	अभिहस्य
Lyrical Song		प्रगीत
Mask		छद्ममुख
Melody	.	स्वर-भावुर्य
Metaphor		उपचार, लक्षणा
Metre	.	छन्द
Mime	.	विडम्बन
Mute	.	स्पर्श वर्ण
Narration	..	समाख्यान
Nomic Poetry	.	राग-प्रधान काव्य
Non-Significant Sound	..	निरर्थक ध्वनि

Objects of Imitation	..	अनुकरण के विषय
Parode	..	पूर्वगान
Parody	.	विद्रूप काव्य
Peripeteia	..	विपर्याय, स्थिति-विपर्यय
Perspicuity	.	प्रमाद गुण, प्रसादत्व
Poetic Excellence	..	काव्य-उत्कर्ष
Poetic Justice	..	काव्य-न्याय
Phrase	..	पदोच्चय
Pity	..	करुणा
Plot	.	कथानक
Presentation	..	उपस्थापन
Plot, Complex	..	जटिल कथानक
Plot, episodic	..	उपाख्यानात्मक कथानक
Plot, Simple	..	सरल कथानक
Probable	..	सम्भाव्य
Probable Impossibilities	.	सम्भाव्य असम्भावनाएँ
Prologue	..	प्रस्तावना
Propriety	..	औचित्य
Purgation (Catharsis)	..	विवेचन
Purificatory Rites	..	अघमर्पण नस्कार
Quantitative Parts	..	संगठन-भाग
Recitation	..	निपाठ
Recognition		अभिज्ञान
Representation	.	प्रतिनिधान, अभिव्यजन
Reversal of situation	..	स्थिति-विपर्यय
Rhythm	..	लय
Riddle	..	पहेली
Rule of Probable or Necessary Sequence.		सम्भाव्य या आवश्यक पूर्वपरता का नियम
Satiric Form	..	व्यंग्य-रूप
Scenery	..	दृश्य, दृश्य-विधान
Sculpture	..	मूर्ति कला

Semi-Vowel	अन्त स्थ
Species	प्रजाति (उपभेद)
Spectacular Effects	रग-प्रभाव
Spectacular Presentation	दृश्यात्मक उपस्थापन
Stasimon	उत्तरगान
Structure	संगठन
Syllable	मात्रा
Thought	विचार, विचार-तत्त्व
Tragedy	त्रासदी
Tragic Action	कारुणिक (त्रासद) व्यापार
Type	प्ररूप, प्रकार
Unity	अन्विति, एकत्व
Universal	.. सामान्य, सार्वभौम
Unravelling	विवृति
Wonderful	अद्भुत

परिशिष्ट २

काव्य-शास्त्र में उल्लिखित नाम (यूनानी उच्चारण)

Achilles	अखिल्लेस (ऐचिलीस)
Aegeus	ऐगेउस
Aegisthus	ऐगिस्थस
Aeschylus	ऐस्कुलस (ऐस्किलस)
Agathon	अगथौन
Ajax	आइअक्स
Alcibiades	अल्किबिआदेस
Alcmaeon	अल्कमैअौन
Amphiarus	अम्फिअरउस
Antigone	अन्तिगोने
Archon	अरखौन
Ares	आरेस
Argos	अरगोस
Ariphrades	अरिफ्रदेस
Aristophanes	अरिस्तोफनेस
Astydamas	अस्त्युदमस
Aulis	अउलिस
Callippides	कल्लिप्पिदेस
Carcinus	करकीनस
Chaeremon	खैरेमौन
Chionides	क्लिओनिदेस
Choephor	खोएफोराइ
Cleophon	क्लेओफौन
Clytemnestra	क्ल्युतैम्नेस्त्रा
	क्लेस

Creon	क्रैओन
Cresphontes	क्रैस्फोन्तेस
Danaus	दनउस
Deiadi	देलिअद
Dionysius	दियोन्युसिअस
Empedocles	ऐम्पैदोक्लेस
Eriphyle	एरिफ्युले
Epicharmus	एपीखारमस
Eucleides	एउक्लेइदेस
Euripides	एउरिपिदेस (यूरिपाइडिस)
Ganymedes	गन्युमेदेस
Glaucou	ग्लाउकौन
Haemon	हेमौन
Hector	हेक्तौर
Hegemon	हेगेमौन
Helle	हैले
Heracleid	हेराक्लेइद
Heracles	हेराक्लेस
Herodotus	हेरोदोतस
Hippias	हिप्पिअस
Homerus	होमेरस (होमर)
Iliad	ईलिअद
Iphigenia	ईफिगेनिया (इफिजीनिया)
Ithaca	इथाका
Ixion	इक्सीओन
Laius	लाइअस
Lyncus	ल्युन्केउस
Magnes	मग्नेस
Maigites	मरगीतेस
Medea	मेदेआ

Melamppe
 Meleager
 Menelaus
 Merope
 Mitys
 Mnasitheus
 Mynniscus
 Neoptolemus
 Nichochares
 Niobe
 Odyssey
 Odysseus
 Oedipus
 Orestes
 Parnassus
 Pauson
 Peleus
 Philoctetes
 Philoxenus
 Phineidae
 Phorides
 Phthiotides
 Polygnotus
 Polydus
 Prometheus
 Protagoras
 Sisyphus
 Sophocles
 Sophron
 Sosistratus
 Stenoclus

मेलनिप्पे
 मेलेअगोर
 मेनेलअस
 मेरोपे
 मित्युस
 मनासिथेउस
 म्युन्निस्कस
 नेअप्टोलेमस
 नीकोखारेस
 नीओवे
 ओदयुस्तेइआ (ओडिसी)
 ओदयुस्तेउस (ओडिसियस)
 ओइदिपूस (ईडिपस)
 ओरेस्तेस
 परनसस (पारनेसस)
 पाउसोन
 पेलेउस
 फिलोक्तेतेस
 फिलोक्तेनस
 फिनेइदाइ
 फोरकिदेस
 पिथओतिदेस
 पोल्युगनोतस
 पोल्युइदुस
 प्रोमेथेउस
 प्रोतगोरेस
 सिल्युफस
 सोफौक्लेस
 सौफ्रोन
 सौसिस्त्रतस
 स्थनेलेस

Tegea	तेगेआ
Telegonus	तैलेगोनस
Telephus	तेलेफस
Theodectes	थेओदेक्तेस
Theseid	थेसेइद
Thyestes	थ्युएस्तेस
Timotheus	तिमोथेउस
Troy	त्रौइआ (ट्राय)
Tydeus	त्युदेउस
Tyro	त्युरो
Xenarchus	क्सेनारखस
Xenophanes	क्सेनोफनेस
Zeus	जेउस
Zeuxis	जेउक्सिस
